译 本 前 言

书名中的"战后"系指1945年8月第二次世界大战结束之后。对于日本现代文学史的上限应放在什么时候，日本文学界的看法并不统一。不过，"战后"的日本文学属于日本现代文学史的范围这一点，似乎没有不同看法。

本书是讲谈社出版的多卷本《日本的文学》中的一册（别卷），由三位评论家撰稿。他们列举了三十多年来在日本文学界产生的种种文学现象，并阐述了自己的观点。对于日本人民来说，日本帝国主义统治下的战争时期是严酷而令人窒息的历史时期，整个日本成为不毛之地。对于日本文学界来说也是如此。"战后"日子的来临，使日本进入了新的、充满希望和考验的、艰难困苦的时代。在这巨大的转折点之后，日本文学界好象打开了闸门，接连不断地出现了各式各样的文学潮流，此起彼伏，滚滚向前。其中有的已成为历史现象，有的或演变，或发展，还有一些则刚刚显露头角。若要从历史角度对这种种倾向和现象作出准确而有说服力的全面评价，或许由于时间太近，无法"旁观若清"而为时过早。不过，把这些文学现象记录下来，加以概括性的评述，那倒是颇有意义的，也是文学评论上应该要做的一件事。此外，本书还附有两位日本学者

编撰的详细年表，这对于关心日本现代文学的读者来说，是有一定的参考价值的。

本书第一部分的前八章以及年表由吴树文同志译出；其他两部分，分别由柯森耀同志、周明同志译出；第一部分第九章至第十七章由罗传开译出。又，年表选用“作品、文学和文坛状况”部分。由于水平有限，又由于缺少一些必要的参考书，不恰当或误译的地方在所难免，恳切希望广大读者给予指点。

罗传开

一九八二·上海

目　次

战后日本文学史

战后变革时期的文学

年　　表

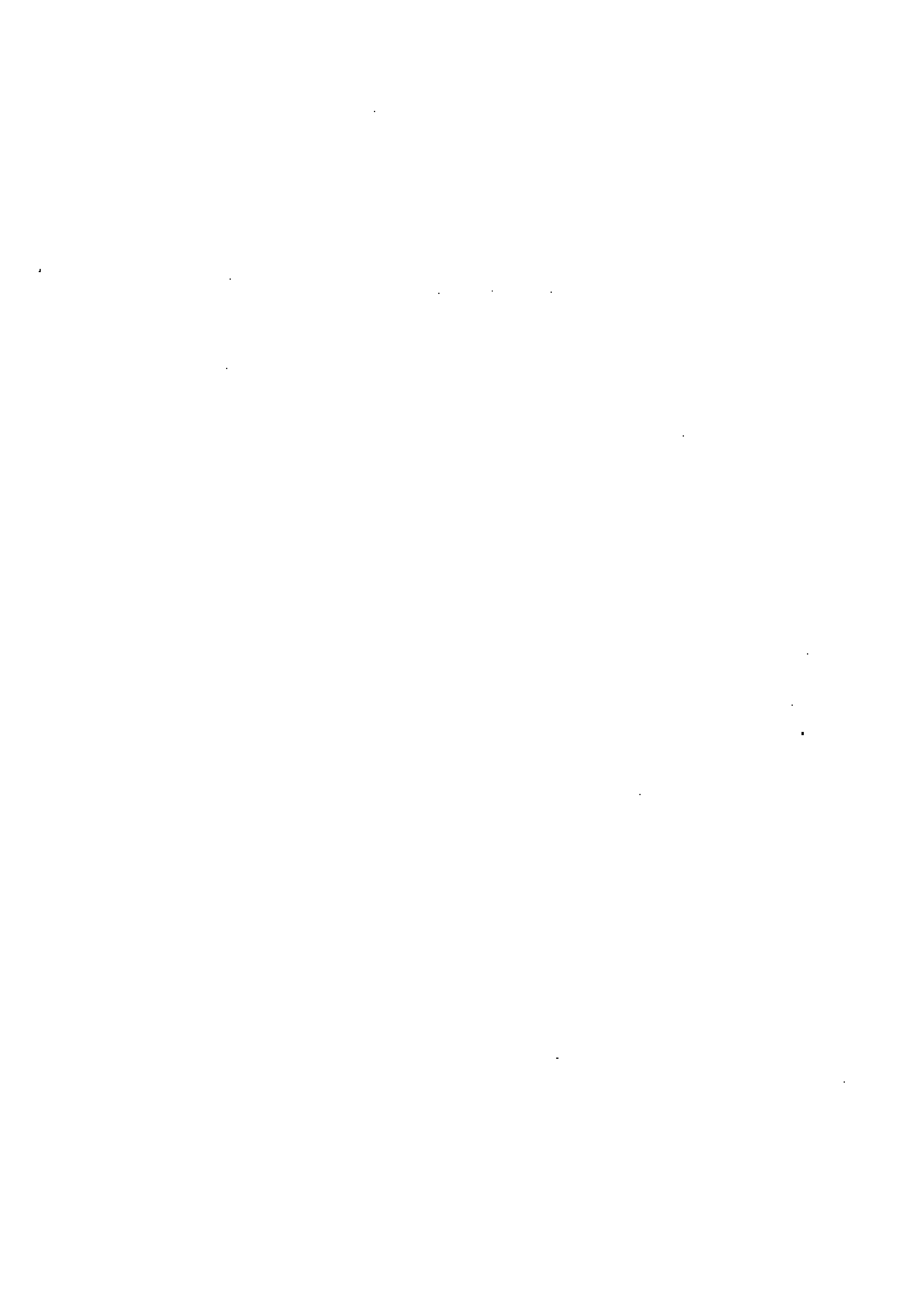
战后日本文学史



战后变革时期的文学

——从战败至二十世纪五十年代

松原新一　著



第一章　刚刚战败后的文学状况

新的时代启幕

昭和二十年（一九四五年）八月十五日，日本接受波茨坦公告，无条件投降，太平洋战争便告结束。对日本人来说，战败投降当然是不曾有过的事。有的人茫然若失，有的人虚脱了。有人恸哭，有人感到了解放的喜悦。高见顺在《败战日记》（昭和三十四年文艺春秋新社出版）中，就八月十五日的状况，作了如下的纪录。

> 十二点钟，报过了时之后。
>
> 奏日本国歌。
>
> 宣读天皇诏书。
>
> 战争果然结束了。
>
> 奏日本国歌。接着是内阁告谕。发表经过情况。
>
> ——终于战败了。被打败了。
>
> 夏日炎炎似火烧。光线刺得人眼发痛。烈日下送来了战败的消息。
>
> 蝉在不停地鸣叫。四周只有蝉声。静极了。

（中间略）①

售报纸的地方，全都排着蜿蜒的长蛇阵。

这长蛇阵本身显示出某种兴奋的气氛，但是没有一个人表现出兴奋的言行。全都默默无言。连兵士和军官们都在默不作声地买报纸。

宫本百合子在小说《播州平野》(昭和二十一年三、四、十月《新日本文学》，昭和二十二年一月《潮流》）中，借女主人公的感慨来表现彼时彼刻瞬间的感受。作家写道：

空气在八月盛暑的正午燃烧，田地和山被无数的热气所包裹。然而全村没有声息。沉寂得一点声音也没有。广子的全身都感受到了这一点。在八月十五日的正午至下午一点钟，整个日本鸦雀无声，其时，历史不声不响地翻过了这重要的一页。甚至在东北的小乡镇上都有这种与炎暑凝结在一起的沉默，如果说这深沉的沉默不是迄今为止使广子的个人生活蒙受苦难的历史性窒息的严重瞬间，那么它又是什么呢？广子难以抑制身体内里的颤栗。

宫本百合子是一个把战败日理解为在长期痛苦压抑状态下盼望已久的解放日子的人。而平林泰子②在《终战日志》

① 在原文中已被略去，下同。

② 原文是平林たい子。

(昭和二十一年二月《中央公论》)里写道：

> 虽说心中有所准备：并不是没有这种可能。但还是吃了一惊。室外炎热得很，宛如一幅油画，有人驮着小山似的交售粮草在行走。呵，终于结束了，结束了。战争结束了，一切都结束了。
>
> 心里有一种想对苍天一百遍地欢呼和雀跃的情绪。尽管要想有被解放的感觉，可能是束缚得过紧了，一下子产生不出来。

平林泰子的这种感受，也许与当时日本人普遍存在着的真实心理最为接近。

总之，以那一天为界，我国的历史进入了一个新的、充满考验的困难时代。这是一个很大的转折点。正如宫本百合子所说，它是穿过迄今为止的"历史性窒息的严重瞬间"，而不得不开始的新的历史时期了。

战败，同时就意味着占领的开始。昭和二十年八月三十日，联合国最高司令官道格拉斯·麦克阿瑟到达厚木飞机场。接着在九月二日，当时的外务大臣重光葵和参谋总长梅津美治郎到美国战列舰"密苏里号"上分别签署了投降书。随着战争结束事务的处理完毕，我国便处于以美国为主体的联合国的占领之下了。在"投降后的对日基本政策"(远东委员会)里有这样的话：

"日本被完全解除武装，而且得非军事化。军国主义者的

权力和军国主义的影响得完全除去。一切体现军国主义和侵略精神的制度要强行压制。”

“鼓励日本国民对尊重个人自由和基本人权的要求，特别是对宗教、集会、结社、言论及出版自由的强烈要求。鼓励日本国民组织民主主义且带有议会性质的机构。”

占领政策的基本方针正如上述的内容，可以说是旨在实现日本的非军事化及民主化。GHQ(盟军最高司令部)接连发布了一系列旨在非军事化及民主化的具体改革措施：军事力量的解体，战犯的逮捕，军国主义者的公职追放，解散超国家主义团体的指令，治安维持法及特高警察的废除，政治犯的释放，五大改革(解放妇女，鼓励组织工会，学校教育民主化，废除秘密审讯的司法制度，经济结构民主化)的指令，农地改革、财阀解体的指令等等。日本共产党也再度建立，第一次作为合法的政党而得到了承认。德田球一和志贺义雄等人从长期的监禁生活中解放了出来，他们在《告人民书》(昭和二十年十月二十日《赤旗》)中写道：

“为了解放在法西斯和军国主义统治下的世界，联合国军队进驻日本，从而开拓了日本的民主主义革命，对此，我们表示深切的感谢。对于美国、英国以及联合国各国的和平政策，我们表示积极支持。”

这些讲法当然是不无道理的。

可是，人们的日常生活都极为困难。到处都有战火的遗迹和废墟。人们架起又小又暗的简陋小屋为家。街上满是流浪者和战争造成的孤儿。粮食不足、营养失调的危机在威胁

着众多的人们。

杂志相继创刊和文学的复兴

另一方面，在占领军一系列民主性改革的潮流中，战争时期不得不受国家严峻的文化统制而处于闭塞状态的新闻界，尽管面临纸张困难的现状，还是逐渐恢复了生气。昭和二十年十月《光》创刊，接着，《新生》在十一月里创刊。在《新生》第二号的编后记中这样写道："创刊号获得了绝大部分人的支持。这个具体数字，恐怕是我国综合性杂志所具有的空前最高纪录。"这现象充分说明，当时日本人是多么如饥似渴地需要铅印的文化读物！《文艺》、《文学》、《新潮》、《文艺春秋》等旧有杂志也复刊了。在临近年底的时候，对战后文坛发生过巨大影响的《近代文学》创刊。十二月三十日，在神田的教育会馆召开了新日本文学成立会。会场上，前天刚印就的《近代文学》创刊号经同人本多秋五、平野谦的手，立即一售而光。另一个同人埴谷雄高回忆当时有关杂志发行的热烈气氛，在《〈近代文学〉创刊》(昭和三十年十一月《近代文学》)中写过如下一段意味深长的情况。

十二月三十日，印本一出来便分几次搬往吉祥寺的协同书房，我们在那里把帆布包装得满满的，又往返好多次带到了文化学院，然后把印本分向各个书店。当时，发行机构还没有完备起来，所以采取由出版机构直接委托

的制度。然而我们这些完全外行的人是预先去东京都内的大书店征求订购数，然后背着帆布包一家家送去的。这说明我们充溢着“第二次青春”的惊人热情。分发给都内的杂志都要等过了年才送到，但是神田和银座是在三十日和三十一日两天里发送到的。把堆在编辑部一角的写字桌上的杂志塞满帆布包，站起身子，大家的步履都有点踉跄，然而看着同事努力使腰部保持平衡、由文化学院的楼梯往下走的后影，谁都会在哑然失笑的情绪中确实感到我们这是在做自己的事情。懦夫平野谦也背上了帆布包。一个月后，平野谦由银座往三越、白木屋挨户去收钱，他获悉一百册、二百册、三百册这么多的杂志已卖得一册不剩，一回到编辑部，竟完全忘却了平时表现出来的悲观腔，说道：“啊，真叫人高兴，我们的杂志大概是销路最好的呢！”

到了第二年的昭和二十一年，《人间》、《东北文学》、《思潮》、《新日本文学》、《文明》、《黄蜂》、《世代》、《艺术》、《纯朴》、《高原》、《群像》等文艺杂志相继创刊。《世界》、《展望》、《思索》、《文化评论》等综合性杂志也创刊了。直至《改造》、《中央公论》、《日本评论》、《新小说》、《新文学》、《三田文学》、《四季》、《批评》等复刊，杂志界显示出一片充满活力的复兴景象，当得起建设文化国家这一口号。如果没有杂志界的这种活跃气氛，战后的日本文学也就无法起步。

战后日本文学的第一步是由替这些杂志写稿的所谓著名

老作家的作品迈出的——志贺直哉的《灰色的月亮》（昭和二十一年一月《世界》），正宗白鸟的《战难者的悲哀》（昭和二十一年一月《新生》），永井荷风的《舞女》（昭和二十一年一月《展望》）、《勋章》（昭和二十一年一月《新生》）和《浮沉》（昭和二十一年一月至六月《中央公论》）。谷崎润一郎的《细雪》上卷在战时以不合时宜为理由不准发表，但在昭和二十一年六月也由中央公论社刊行了。伊藤整在《烦恼的时代》（昭和二十三年一月《文艺》）这篇评论中写道：

"战争结束了，我不相信这一时期的文学工作者中会有哪一个人意识到自己的良心没有被伤。"

"只有一件事很清楚：迄今为止的文学工作者毫无例外地，心中都留下了创伤的阴影。"

这"良心的创伤"问题，可因基准不同而有不同的判定。当然，严密地说，几乎可以讲没有哪一个文学工作者能够自负地表示"一点儿没被战争所伤"。所以归根到底，这不过是一个比较上的问题。但是比起那些利用、迎合战争的文学工作者，比起那些不太积极、无奈何不得不卷进战争的文学工作者，应该说上述这些背对时局、在沉默中度过了战时的著名老作家，倒是在战争中双手一直很干净的为数不多的文学工作者。这少数作家的作品虽然乏味，作风都还具有一种安定感。其中《灰色的月亮》以卓越的写实手法抓住了因营养失调而濒临饿死状态的少年工人的形象。除此以外，《舞女》也好，《细雪》也好，都是与战后的现实无关的作品。但是人们总算从中接触到了正统文学飘来的清香，感到很满足。宇野浩二的《龙胆草》

(昭和二十一年十一至十二月《人间》)和里见弴的《精彩的丑闻》(昭和二十二年一月《改造》)这两篇作品的名字也该在这里一并提一下。

新日本文学会和《近代文学》

前面已经谈到过，战败那年的年底，新日本文学会组成。看来它是想继承无产阶级文学运动的传统，并在更为广泛一点的范围内组织民主的文学统一战线。从志贺直哉、野上弥生子、广津和郎等人联名支持这一事实本身就表现出了上述的意图。代替“无产阶级文学”这一用语，它采用了“民主主义文学”这个词。秋田雨雀、江口涣、藏原惟人、洼川鹤次郎、壶井繁治、德永直、中野重治、藤森成吉、宫本百合子九人为发起人，创立了新日本文学会，宗旨书(昭和二十年十一月十五日)中有以下这样一段呼吁。

> 十几年来，领导日本帝国发动侵略战争的我国的军国主义者们，为了强化其反动和反文化的统治，对一切进步的文学工作者施加暴力，从根本上破坏了我们日本文学的民主主义传统。我们的作家被剥夺了自主活动的自由，以至使我国的文学面临最重大的危机。
>
> 然而这些军、官、财阀在联合国军队的攻击下战败了，这就给我们的自由文学带来了外在的社会条件。当前，日本的文学工作者作为我国人民大众的生活现实和

文化欲求的真实表现者，站在日本文学中一如既往的民主主义传统上，继承日本文学遗产中有价值的东西，向先进的各民主主义国家学习，为创造真正民主的、真正有艺术价值的文学，为日本文学向高度纯正的方向发展，团结起来献出一切力量。

在我们发起创立新日本文学会之际，热切期望日本所有的进步文学工作者对这一伟大事业予以鼎力协助。

新日本文学会的机关杂志《新日本文学》的创刊试刊号上登载了宫本百合子的文章《歌声哟，响起来吧——新日本文学会的由来》，这篇划时代的评论不失为宣告战后民主主义文学诞生的第一声。聆听天皇宣布战争结束的广播时，她的心情异常激动，简直难以抑制身体的颤抖。这时，她那种压抑已久的热情便一下子迸发出来了。除评论之外，《新日本文学》诞生时期刊登的主要作品尚有：宫本百合子的《播州平野》、德永直的《妻啊，安息吧》(昭和二十一年三月至二十三年十月)、小泽清的《街道工场》(昭和二十一年七月)、热田五郎的《寒窗》(昭和二十二年五月)等。

平野谦、本多秋五、荒正人、埴谷雄高、山室静、佐佐木基一、小田切秀雄这七名文艺评论家合办了同人杂志《近代文学》。这些同人各自在思想上和文学上都与战前的无产阶级文学运动或革命运动有着密切的关系。由此看来，《近代文学》和《新日本文学》之间照理应该存在着提携的可能性。然而战后的文学史并没有按照这种显而易见的逻辑去发展。下面我们

将会谈到，中野重治通过《新日本文学》，荒正人、平野谦通过《近代文学》，两者围绕着“政治和文学”的问题展开了激烈的论争。以此论争为契机，不光是在文学领域，与整个战后思想状况有关的各种各样课题都披露出来了。具体地说，除了“政治和文学论”之外，还出现了“战争责任论”、“主体论”、“世代论”、“转向论”、“知识分子论”等等问题。鹤见俊辅在他与久野收、藤田省三讨论《战后日本的思想》(昭和三十四年中央公论社出版)时指出：《近代文学》是战后思想史中的“主要论坛”。

一方面有宫本百合子呼吁的《歌声哟，响起来吧》，另一方面又出现了坂口安吾大胆呐喊的“活下去吧，堕落下去吧”的《堕落论》(昭和二十一年四月《新潮》)。还有太宰治，他在《苦恼的年鉴》(昭和二十一年六月《新文艺》第三号)上写道：“讲天皇坏话的情况在激增，然而我却因此才明白：人们从前是多么深地爱戴着天皇啊！”对于包括批判天皇制在内的战后解放的形势以及乘之而起的风潮，太宰治斗胆泼了冷水。

此外还有伊藤整，他在《新人新事》(昭和二十一年十二月《书评》)这篇随笔中提到《近代文学》杂志，并就这些同人们旺盛的“批判精神”，以诙谐的笔调，逗趣地写道：

“在这个杂志中出现的基调，是一切都充溢着力量。对战后在思考上失去了自信的我来说，尤其感到踌躇和害怕。我觉得自己身内有着这个杂志所指摘的一切丑恶和懦弱，不寒而栗。于是我明白了这个杂志充溢着怒涛般猛烈的批判精神。在我看来，现代文学的批判精神将首先因这些志士仁人的出现而从长久的萎靡不振中解放出来，并得以健全地存在。

"可是，象我这样害怕战争、逃往乡村的人，象我这样因害怕战后的革命和谴责战犯而在终战后去乡村无所事事地过了一年时间的人，就仿佛一个还没打开旅舍的门而注意到了户外的暴风雨的旅人，看到这种急风暴雨式的批判精神在高涨，不得不吓呆了。我这种人对(岛崎)藤村被谴责和(志贺)直哉被揪住小辫子这一类事又有什么资格去说三道四呢，啊!"

除了上面这些作家之外，可以说连石川淳、织田作之助、石上玄一郎等所谓无赖派乃至新戏作派作家的活跃，也是战败后混沌状态下的文学的一个重要组成部分。以写《肉体之门》(昭和二十二年三月《群像》)的田村泰次郎为首的一些作家，他们与新戏作派的作家在某些地方有关联，写出了一些在不同程度上反映战后现实的作品。他们在带有风俗小说倾向的风格上，还发挥出了一些特色。这些作家的活跃也是应该在这里记上一笔的——他们是：写有《讨人嫌的年龄》(昭和二十二年二月《改造》)和《哭壁》(昭和二十二年十月至二十三年十二月《群像》)的丹羽文雄，写有《鹅毛》(昭和二十二年七月至十二月《文学界》)的舟桥圣一，写有《石中先生行状记》(昭和二十三年一月至二十四年五月《小说新潮》)的石坂洋次郎，写有《受胎》(昭和二十二年四月《文艺》)的井上友一郎，写有《不是无望》(昭和二十二年七月开始连载于《读卖新闻》)的石川达三等人。不久，他们的活动就成了中间小说在战后日本文学界兴盛的序幕。

经过战争、战败的历史动乱，私小说的传统还很顽固，没有被消灭。上林晓写了《在圣约翰医院》(昭和二十一年五月

《人间》)，尾崎一雄写了《小虫种种》(昭和二十三年一月《新潮》)，外村繁写了《梦幻泡影》(昭和二十四年四月《文艺春秋》)。这些作家都是继续自觉地把私小说精神看作自己的文学本质的人，他们那种坚定的信念没有因时代的转变而有丝毫的动摇。属于包括这种私小说、心境小说在内的原来的现实主义文学领域的，还有林芙美子的《晚菊》(昭和二十三年十一月《别册文艺春秋》)，中山义秀的《特尼安岛①的末日》(昭和二十三年九月《新潮》)，田宫虎彦的《雾中》(昭和二十二年十一月《世界文化》)等作品。

战后派文学工作者的登场

然而，在新的历史时期，另一个不可否认的事实——适应这一历史时期的新的精神性活动将随之产生。名副其实地称得上是"战后文学"的作品，也许还是应该指那些随着战后派文学工作者登场而产生的作品。本多秋五在《物语战后文学史》(昭和三十五年至四十年新潮社出版)中把野间宏的《阴暗的图画》(昭和二十一年四月至十月《黄蜂》)评为"战后派作家的第一声，在某种意义上来说，也应该是整个战后文学的第一声"。这部作品正是这种新出现的文学，它与战前的日本文学有了一条泾渭分明的鸿沟。本多秋五回忆当时刚接触到这一作品时的印象是：

---

① 西太平洋马里亚纳群岛南面的火山岛。第二次世界大战中，日本和美国曾在此激战过。

“对现在的读者来说，当时被认为是极费解的《阴暗的图画》，眼下大概也成了一块踩熟了的文学上的里程碑，然而当时它刚冒出来的时候，几乎被视作怪物。那种思想、那种思考方法、那种感受性究竟来自何处？完全摸不着头脑。到了夏天，在《黄蜂》第二号上发表了作品的第二部以后，一方面果然感到了一些与切身有关的问题，但莫名其妙的地方也是存在的。直到作品全部刊载完，还是不能完全理解。”

基于新的精神活动而创作出来的新文学，恐怕在任何场合都包含着这种难以索解的东西。尾随野间宏之后，出现了梅崎春生的《樱岛》（昭和二十一年九月《纯朴》）、椎名麟三的《深夜的酒宴》（昭和二十二年二月《展望》）、武田泰淳的《审判》（昭和二十二年四月《批评》）等作品。此外，《近代文学》一创刊就开始连载埴谷雄高的《亡魂》，加藤周一、中村真一郎、福永武彦共著的《一九四六年文学的考察》也由真善美社在昭和二十二年五月出版。可以说，随着这些作品的出现，战后派文学诞生了。出版《一九四六年文学的考察》的真善美社在昭和二十二年十月出版了野间宏的短篇集《阴暗的图画》，以此为开端，该社出版了战后新作家的作品丛书《创造性的战后世代》。据中村真一郎的《战后文学的回忆》（昭和三十八年筑摩书房出版）所谈，开始着手搞这一丛书时，花田清辉委托中村真一郎在书的护封上题一标语性质的字句，以便印入。中村真一郎当场选择了“Après-Guerre Créatrice”这个词，意思是“创造性的战后世代”。继《阴暗的图画》之后，这套丛书出版了：中村真一郎的《在死的阴影下》、马渊量司的《不毛的墓场》、福

永武彦的《塔》、田木繁的《我一个人是例外》、竹田敏行的《最后离场》、小田仁二郎的《触手》、安部公房的《终道标》、岛尾敏雄的《单独旅行者》，凡九册。再加上写有《俘虏记》（昭和二十三年二月《文学界》）的大冈升平、写有随笔《重病人的凶器》（昭和二十三年三月《人间》）的三岛由纪夫，于是，所谓战后派作家的登场和他们的活动便渐渐引起人们的注目。

当然，笼统地说，他们是战后派的作家，但是依据过去的阅历、作风、怀有的文学理想来逐个区分这些作家的话，他们当然还具有各种异同点。然而他们的作品却有一个共同点——它们和迄今为止存在着的日本文学不同，的确具备着某些新异的东西。① 当然，我并不是要一味强调战后派文学与战前文学的分界线。小田切秀雄在《现代文学史》下卷（昭和五十年集英社出版）中指出：

"……文学史上的一个明显事实可以使人这么认为：大部分以具有战后文学特色而出现的作品，实际上在大正末年、昭和初年至昭和十二年（这一年日中战争进入新的阶段）之间，② 已经以各种萌芽形态被提出、试尝，并在一定程度上得到推进。这是指先锋派、超现实主义、追求社会以及社会主义的人性、分裂和解体了的人性问题、新心理主义和"意识流"的试尝、弗洛伊德主义、实存主义、"组织和人"的问题等等。在这一切问题漏过严格的检查之网的网眼，正期有所展开的时候，却被军国

① 着重号是原有的。

② 大正这一年号起于一九一二年，凡十五年。昭和起于一九二六年。日中战争指抗日战争。

主义和战争破坏、歪曲、葬送了。由于战败，这些问题便又有了试图彻底展开的可能性。从这层关系来看，战后文学在昭和初年已经起步，只不过是还未充分展开而一时中断了。”

不言而喻，我们应该看到，战后派文学与在它之前的文学存在着一个相继的关系。可以说，象《阴暗的图画》这一作品，它确实算得是一篇新的小说。下面将会谈到，这里虽然贯穿着一个涉及到革命运动主体的意识问题，但这小说绝对不是在战前无产阶级文学的明朗的延长线上的，它是基于新的精神而产生出来的作品。小田切秀雄认为，从昭和初年已经开始了的“追求社会以及社会主义的人性”，后来之所以没能“充分地展开”，是因为“被军国主义和战争破坏、歪曲、葬送了”的缘故。如果只根据这一外在的不利条件去求证其原因的话，那末野间宏的《阴暗的图画》——作为一种难以把握其思想和文学特性的新文学——早就应该创作出来了。

我们在这里大致看一下，也许可以说，后来各种课题和特征得到进一步发展和深化的战后文学，其蓬勃萌芽的可能性大概到昭和二十三年前后都涌现出来了。以著名老作家的作品为首，已存在的现实主义文学系统的文学流派、与无产阶级文学传统有关联的民主主义文学流派、新戏作派文学流派、战后派文学流派——这些多种文学流派到那时就生气勃勃地并肩而列了。这是一个文学创作的精神能量正要从混沌状态中急骤释放出来的时代。

第二章　民主主义文学的开端

宫本百合子和中野重治的提议

占领军推进的一连串的民主性改革，使一部分人产生了幻想——民主主义革命的实现已近在眼前了。日本共产党在考虑通过占领军的手来打开在日本进行民主主义革命的盖子。在《告人民书》中有这样的话：

“我们的目标是打倒天皇制，建立基于全体人民意愿的人民共和国政府。”

由一些文学工作者组成而以中野重治和宫本百合子为代表的新日本文学会所提出的创作民主主义文学的宗旨，可以说都是与上述那种政治立场和动向密切有关的。中野重治在《新日本文学》创刊试刊号上的前言《本刊发刊词》中说：

“必须尽快地把国家的文学中心据点让有志于搞文学的人们知道。必须尽快地号召战时被迫保持沉默的作家们：‘写吧，冲破障碍！’必须尽快明确地对那些在战时响应了政府和军阀以强制和阴谋手段发布的动员，现在因内疚而自责、迟迟不想重新活动的作家们说：‘重新振作起来，这是可能的，也是可贵的！’”

在宫本百合子的《歌声哟，响起来吧》中也一样，可以看到这种激昂、可悲的使命感。宫本百合子在文章中指出，民主这个词在战败后的日本到处飞舞，但“奇妙的是……提高日本文化的真正力量还很年轻，宛如充满喜悦的潮鸣声，涌到我们的实际感受上来了。而这潮水打不到的地方，事实上也是存在着的。”为了尽快打破这种滞塞的状况，宫本百合子试着提出了明确的建议：

作家们要是没有忘记自己曾经把握不住自己的话，那末，作家在今日生活的意义就是要以真率的热情再次去捕捉其人生的机遇，要作为被压迫人民的苦难经历之一去社会历史上捕捉，使得生活和文学能够在更高的基础上重新开始。所谓民主文学，我想就是意味着我们每一个人都要为了使社会和自己合乎历史逻辑的发展而献身，就是要唱出一丝不苟反映出世界历史的必然趋势的歌声。

一开始，这种歌声总很微弱，或者数量上也是少数，过不了多久，将会引出更多的、焕然一新的社会各方面人士的心声，磨练这各种歌声并愿意使诸音纯正，那必将形成新日本丰富而雄壮的人民大合唱。

佐多稻子和《配给的“自由”》

中野重治也好，宫本百合子也好，他们看问题的共同特点

大概是立足于这样一种事实——战败后重新起步时，根本不存在什么胆怯和犹豫。伊藤整在《烦恼的时代》中说："我不相信这一时期的文学工作者中有谁会觉得：战争结束而自己的良心没有受伤。"意识到心伤的人，不管怎么说，一定会觉得胆怯。佐多稻子尽管是在无产阶级文学运动中成长起来的作家，但开始创立新日本文学会时，不准她参加。因为佐多稻子曾从军去中国和新加坡作过战地慰问，她必须在战争责任的问题上受到责问。后来佐多稻子回忆过自己当时的痛苦，她在《关于我自己》(昭和三十一年九月《新日本文学》)这篇文章中写道：

"战争结束了，我一开始就没有丝毫的惊慌失措，只有解放感和作好了今后对待占领军的精神准备。我对自己在战争时期的行为并不感到怎么可耻。这究竟是怎么一回事呢？他们竟通知我不能参加创办新日本文学会，我好几天卧床不起，在疑问和羞耻中折腾，自己谴责自己。提出疑问的根据站不住脚，只有深深悔恨了。"

这话是在披露自己深深感到的苦恼。而宫本百合子就没有佐多稻子这种苦恼了。因为宫本百合子是在不屈服于残酷的镇压、一直保持不转向的姿态中迎来日本战败这一天的。所以宫本百合子能在《知风草》(昭和二十一年九月至十一月《文艺春秋》)中描写出一个正面的女主人公形象——对于以重建的日本共产党为中心的战后革命运动的兴起感触很深。但是中野重治也好，宫本百合子也好，都有着自信为正确的目标，正因为如此，他们反而背上了一些弱点——为了这目标，他们

必须奋发努力，所以没能充分深入到战后的一些课题深处去。当然，中野重治在激烈反驳——例如针对河上彻太郎那篇《配给的"自由"》（昭和二十年十月二十六日至二十七日《东京新闻》）的空洞而容易顺耳的嘲讽随笔，中野的论点无疑是正当的。

河上彻太郎的立论是这样一些：

"八月十六日以来，我国国民出乎意料之外地好容易得到了不大能见到的配给物而不知所措了——饥饿的我们分得了'自由'这种粮食。

"然而自由也作为一种配给物颇获珍视了。本来所谓配给物是指一些不可欠缺的东西——难以得到代用品的日常用品；不是全然无价的粮食；决非纯粹的细粮，而是若干种有营养成分的杂谷混和物；等等。不过'自由'也并不乏这种性质，所以深孚众望、被视作珍宝了。于是，具有橡实这类营养价值而卫生无害的政治家和思想家辈出了。

"今日，这种自由也作为一种舶来品进口了。要是食物，毫无疑问，当然由口吞进肚子。然而自由的对象是思想，是制度，如此一翻译、一政策化起来，这舶来品不知不觉失去其真意了。

"也有人认为这次战败，与其去埋怨战争指挥者的失败，还不如说是一种天灾。这种观点是和我国国民诚实的优秀品质很相合的。事到如今，认为专门去拚命责骂战争指挥者以表示强烈的愤慨是'言论自由'的话，恐怕这种'言论自由'不一定代表民意。"

中野重治认为："这种讲法是想给自由和国民沾上某种污点。我不能不认为这是用文学的观点设想出来的词。"中野重治锐敏地察觉到了危险性，他说："提出'配给的自由'这种讲法，好象显得很有眼光。由于今日日本的自由和民主主义不完全是由国民自己带来的，所以这一事实更使这种眼光在外表上能普遍适用。"中野重治还针对河上彻太郎的《配给的"自由"》，写了《入冬》(昭和二十一年一月《展望》)，提出了如下正当的反驳：

日本国民现在得到的自由确实不完全是国民自己获得的。日本的国民既不是要实行包括将天皇判刑的革命，也不是要实施破坏巴士底狱①的做法。由于日本帝国彻底战败在联合国手下，以此为契机，从外部给日本国民带来了自由。日本国民自己不能实行民主主义革命，不得不由本国战败而从外部获得，即不得不通过外部的力量使日本帝国"跌向第四等国家"，从而获得了自由。面对这一历史事实，却把这种得来的自由称做"配合的自由"，一般说来，这是不该持有的内在自尊。

所以，对日本国民来说，这种获得的自由决不是"意料之外"的礼物。这是日本国民翘首以盼的东西。日本国民面对这给予的自由，丝毫没有不知所措，反而为了不

① 原为巴黎北部的城堡，十六世纪起用来囚禁政治犯，系法国封建专制制度的象征。一七八九年七月十四日，巴黎人民攻陷巴士底狱，开始了法国资产阶级革命，是日被定为法国国庆节。

是全凭自己的力量获得了这给予的民主主义而深感羞愧。因此日本国民对这给予的民主主义的开端十分重视，他们深知必须加以珍惜，并且也真是如此对待了。

日本人以战败为契机，开始获得了自由——一种“配给的自由”、一种“从外部……给予的东西”，这一事实，河上彻太郎已指出了。问题是在于怎么接受这个事实。中野重治是对这一事实深感切肤之痛的人——“不是全凭自己的力量获得了这给予的民主主义”。这种悲痛在河上彻太郎的话里是完全不存在的。后来河上彻太郎回顾过有关这“配给的自由”的议论，在《先见不明》(昭和四十一年一月《群像》)这篇短文中说：“……受到进步派的攻击，便默不作声了。”同时又指出：“所谓‘战犯’意识，对不起，压根儿就没有过。”对于河上彻太郎这种傲慢可以姑且置之不论，但是对于佐多稻子写到的切实的悲苦(见下面)，中野重治也好，宫本百合子也好，他们的想象力究竟能达到怎样的深度，这当然是另外一个问题了。佐多稻子在前面谈到的那篇《关于我自己》的随笔中这样写道：

在战后的时期，也就是摆脱了战争的责任问题之后，在我的人生观中添上了奚落、心术不良、悲哀、傲慢等内容。当然，在知道辛辣地看待人生的那种想法中，不言而喻，也少不了对我自身的蔑视。

我心中存在着一种朴素的愿望，想生活得美好。在我看来虽是朴素的，然而说不定这种愿望也算傲慢的吧。

但是不管怎么说，这种愿望已表现为我想尽快生活得美好。战后，当考虑自己在战争中的责任问题时，我第一次切实地想过：要是能够重生的话……。尽管在此之前我对自己贫困的人生有过迷茫和绝望，但这种事的性质是属于一旦苏醒，我就能够继续生活下去的范畴。

“当国民生活的教师”论

抱着“想生活得美好”这一朴素的愿望而生活着的自己，已经成了遥远的往事了。眼下的自己是一个内心深叹不已——“曾经想生活得美好”而已经无法实现的人。这种变化就是战争留给佐多稻子的阴沉体验。而不得不暗自注意到自身存在着这种阴沉体验的文学工作者，绝不是佐多稻子一个人。中野重治用置这种伤痕于视野之外的笔法，写了《作为文学工作者的国民的立场》(昭和二十一年二月《新生》)。文章一开始，中野重治写道：

“首先要提出的问题是：我们日本人现在在哪里？生活在怎样一个时代？我们日本和我们日本人处于历史的哪一点上？日本文学是日本人的文学。日本文学生于日本，首先是生于日本人中间。没有日本和日本人，日本文学本身就不存在。日本和日本人的命运就是日本文学最根本的基础。

“那末日本现在究竟是在哪里呢？是处在刚战败、民主主义革命开始冒头的时期。日本是否能使这项民主主义革命顺利开展、获得成功，从而为推动世界史的前进作出贡献？日本

的命运与这一使命息息相关。"

中野重治的这种立论，很明显，是出自一种客观主义的立场。其实，不仅要考虑到客观形势如何的问题，也要考虑到与之相连的每一个文学工作者的主体条件如何。这样的话，一开始应问及文学工作者的生活方式、问及文学创作的规模。如果多数的文学工作者感到作为这种主体，自己是负有一定程度的创伤的，那末听到中野重治要求文学工作者站到"当国民生活的教师"的立场上去时，有谁不感到畏葸呢？中野重治说：

"……我国文学首要的、也是最根本的立足点就是要看透斗争的胜利前景——包括国民全部生活在内的有人性的内容和非人性的内容都在物以类聚，这种聚合本身会使非人性的内容与有人性的内容相互斗争。日本人面临的问题是：日本人民要从肉体上、从精神上摆脱那种封建性的半奴隶性质的状态；日本人通过自己的手来做到这一点；日本人要从民族的生活中最后赶走这类事情的发生——民族的几十万优秀青年无暇问问'为什么去死'却非得去赴死不可的现象；日本人要过象人过的生活；日本人要成为真正的人。这些问题也是日本文学面临的基本问题。解决了这些问题，日本文学大概也就会成为世界文学中最美好的日本部分了。"

中野重治在这里一心想给"文学工作者应去起'国民生活的教师'的作用"寻找根据，然而，不论中野重治的这种希望是怎样为迫切的现实所逼出来的，在深深意识到创伤的文学工作者看来，不得不认为："人生的教师"、"国民生活的教师"这种

地位，恐怕与自己的现状相距太远了。平野谦在谈到这“作为国民的文学工作者的立场”时，写下了感想——《我的战后文学史》（昭和四十四年讲谈社出版），平野谦在文中直率地说道：“至少我不唱这种高调。”应该说，这便是一个例证。中野重治对进行民主主义革命这一政治课题热切过分了，他过分突出这种高昂的使命感了。应该说，这里已经伏下了日后对“政治和文学”的论争的种子，这论争主要以《近代文学》的荒正人、平野谦为一方，以《新日本文学》的中野重治为另一方，相互对立，展开了激烈的论争。

民主主义文学运动的重点

可以确切地说，宫本百合子也有与中野重治十分雷同的情况。读了她和宫本显治的通信《十二年的书信》（昭和二十五年六月“其一”，昭和二十六年四月“其二”，昭和二十七年十月“其三”。筑摩书房出版）就十分清楚，宫本百合子是在翘首以盼地等待日本战败的日子早一天到来。本多秋五说：“我也可以这么理解：宫本百合子是在翘首以盼地迎接日本帝国主义的失败，她写《歌声哟，响起来吧》的情绪是理所当然的。”本多秋五接着道出一番带有微妙的欠调和感的话来：“不过在这里，我用了‘理所当然’这一通俗的说法，而没用‘嗯，会那样的’那种通俗说法。这毋宁说，我感到了什么地方总有点不同。”（《宫本百合子——她的生活和作品》，刊于《宫本百合子研究》，昭和三十二年新潮社出版）

当然，战前的无产阶级文学运动以及继承它的战后的民主主义文学运动，它们都有自己正确的含义，这是不能否定的。日本的近代社会带有特殊的性质——绝对主义的天皇制和资本主义体制共存。把这一种变革看作政治性、社会性课题中最重要的内容来加以考虑，应该说是完全正确的。然而归根到底，这是日本近代社会的状况以及其变革的一般性论说。在文学创作中，不能无媒介地直接联及这种社会科学范畴的一般性论说。此外，作为一种运动，不能断言战前的共产主义革命运动以及与它密切相关的无产阶级文学运动在历史形态上不存在应予探讨的弱点。事实上，中野重治早在昭和十年的时候已经写下过这样的话：

"……把自我的投降耻辱的社会及个人的错综原因，归结到文学上的综合情况中去，通过文学作品所提出的自我批判，再加进日本革命运动中传统的革命性批判，到这种时候，过去的事尽管算过去了，但它就象擦不去的痣一样仍留在脸颊上，我们就得这样去走对人和作家都具有首要意义的道路。"（《论"关于文学工作者"》，昭和十年二月《行动》）

可以这样认为：至少中野重治当时已察觉：在日本革命运动中有一些必须批判的东西。当然，他对具体的实质内容已明确到何等程度又作别论。中野重治在昭和三十九年受到被开除出日本共产党的处分，之后，他完成了长篇小说《甲乙丙丁》（昭和四十年一月至四十四年九月《群像》）。长年以来赋与自己的"革命运动中传统的革命性批判"终于由中野重治付之实践，在战后的某一时期高涨起来的革命气氛，早已使中野重

治想把这种内在性的课题推向前了。特别是从《展望》(昭和二十二年一月)发表的《五勺酒》那样的作品里，可以清楚地认识这个作为一个文学工作者的中野重治。他借用一个中学校长在酒后兴奋得只顾叨唠的形式来讲述：

"问题就在于天皇制和天皇个人，在于废除天皇制与树立民族道德的关系，或者是对天皇其人的人性救济的问题。

"我很想具体地知道：日本共产党对在天皇统治下而窒息的天皇个人，同情到什么程度？而对从天皇的天皇制中获得解放，又抱有多少真挚的同情和责任？"

中野在这部作品里向日本共产党提出了这些具体的问题，他比任何人更"真挚地"握住了一切有关人的问题。他表现出来的认识符合一个应该有敏锐感觉的文学工作者的身分。

第三章 “政治和文学”的论争

《近代文学》的立场

《近代文学》杂志的七个同人在青年时期各自都有过接触马克思主义思想的体验，尽管程度有所不同，但都以某种形式与左翼运动有过关系。他们把宫本百合子、中野重治、藏原惟人看作老一辈的文学工作者加以崇敬。《近代文学》创刊号把围绕藏原惟人的座谈会的内容《文学和现实》登出来了。本多秋五在这篇文章中讲的一句话已成了有名的故实：“对我来说——也是对我们大家来说，藏原惟人的名字简直象是神。”把藏原惟人这一固有名词换置到宫本百合子身上，换置到中野重治身上，大概都可行的。《近代文学》的同人几乎又全是新日本文学会的会员。但是，对“应该把战后文学的起点放在哪里”这一问题，《近代文学》同人的认识与新日本文学会激进者们的认识存在着一些重要的分歧。不久，这问题就非暴露不可了。首先是围绕着“政治和文学”的问题展开了论争。

据埴谷雄高的《〈近代文学〉的创刊》，可以了解到《近代文学》创办时，同人们对这本杂志的基本性质定出的项目：

一　艺术至上主义，精神贵族主义。

二　历史展望主义。

三　尊重人权主义。

四　确保政治性党派的自由。

五　不管意识形态观念的束缚，追求文学的真实性。

六　反对文学功利主义。

七　不为时事性的现象所局限，要以百年大计为目标。

八　昭和三十年代的使命。

《近代文学》创刊号上发表的本多秋五的论文——《艺术、历史、人》，最能具体概括《近代文学》同人共同抱有的观念是什么了。本多秋五写道：

> 不把人作为物质主义者来认识的政治，只能失败。不把人作为精神主义者来认识的文学，只有灭亡。政治是有外在规律性的东西，文学是有内在吸引力的。没能获胜的政治，或者没沿着通向胜利的道路而走的政治，是失败的政治。政治最重要的问题，首先就是必须打倒面临着的敌人。谬误可以逐渐加以修正。文学最重要的问题，首先必须自立。面对自立了的文学，文学上未来的敌人也要崩溃。
>
> 文学应围绕什么而战斗虽不可知，但政治经常是围绕权力而斗争的。在激烈动荡的时期，一个星期，甚至是

一个夜晚，权力的掌握者就换掉了。当政治最富有政治色彩的时候，就是紧紧围绕权力展开争夺战的时候。可见政治最充满政治色彩的时候，是一种短波运动。而文学是在其他的地带作着平缓得多的长波运动。

（中间略）

我们标榜艺术至上主义，是看到了政治和文学的波长不同，所以我们就想象，使这二者融洽无间，恐怕要到某一个幸福的时代、到全人类大同吧。而在此之前，政治的道路和文学的道路肯定是不能一致的。即使它们是多么不一致，这也不过是意味着文学方面总想永远固守文学的看法。

这里所引用的，只不过是《艺术、历史、人》这篇内容丰富的论文中的一小部分论点罢了。论文的基调是批判无产阶级文学运动中的一种政治主义性的偏向，包括提出这样一些疑问：

"我觉得，即使左翼运动象原来那样继续发展下去，为了使日本的无产阶级文学今后得到更大的发展，还是有必要重头开始、脱胎换骨。我们跃跃欲试，觉得从孤独和怀疑中，从苦痛的否定和挖掘中，不是也能触及到比现在更深、更丰富、更新鲜的生命的脉搏和艺术的脉搏吗？我们会感到失败前夕的无产阶级文学的文学观——会遇上因检举而使有水平的领导者相继失去的困难——依照原来那样搞法，又窄又浅，无论如何是要处于没法发展下去的僵局的。"

被本多秋五尊为神的藏原惟人，写过一篇可以称之为战后第一声的《向新文学进发》(昭和二十年十一月十日至十一日《东京新闻》)，针对这篇文章，《近代文学》创刊号上发表了使严峻的批判溢于言表的《艺术、历史、人》，这一事实明显地表现出《近代文学》与新日本文学会在志向上的差异。

平野谦、荒正人提起的问题

平野谦写了《一点反论》(昭和二十一年四、五月合并号《新生活》)，接着写了《基准的确立》(昭和二十一年六月《新生活》)、《政治和文学(一)》(昭和二十一年七月《新生活》)。平野谦在《一点反论》中，以杉本良吉与女演员冈田嘉子一起从库页岛渡往苏联的有名越境事件为例，来说明这样的事实是最要紧的——杉本良吉如何一心神往自己的理想，并为了达到目的利用了一个女演员。平野谦据此驳难《无视健全的人性》所设下的带有浓厚政治色彩的陷阱，他写道：

> 政治的特点一向是为了达到目的而不择手段。这不单单是指普通的政治。即便是无产阶级的政策，有一时期也采用象家庭保姆似的"制度"(越境事件的可奇，追溯远因，也是渊源于此)。今日，涉及文学的事，即使信口开河地说政治可以休矣，也未必会受到申斥。特别是有关文学艺术的事，向目的一步一步靠近的过程本身，即目的本身，是绝不容许手段和目的有乖离现象产生的。这就是

说，将会实现的目的本身反而必须通过手段来检查。不管杉本良吉抱有多么悲壮的理想，从他为了实现这一理想竟以一个素昧平生的女性为“跳板”这一点来说，他那整个远大的理想必须受到公开的严厉批判。

当然，平野谦在这里只不过是把那越境事件作为一件小小的例子提出来罢了，他抱有的基本志向还在于：

“若说为什么要在今日特别作这一番发言，那是因为相信：文学工作者的战争责任这个问题与马克思主义文学运动的功罪以及转向问题，已作为不可分割的内容，可以象一根大楔子一样打进整个文学界的自我批判中去。我现在不得不对按原样来回顾从前的马克思主义文学运动的机运抱有一些疑问。我相信：马克思主义文学运动的功罪以及不得不产生转向结果的经过，这些复杂的内部外部的事情是一种必然的偏向，而从运动内部把这种偏向剔除出去，是很重要的。”

把《一点反论》以及之后出现的各篇论文收集起来，合成了一个集子《战后文艺评论》(昭和二十三年真善美社出版)。平野谦在这本集子的后记里说：“我在这里提出的主题集中到一点，就是应该把战后文学的起点划在哪里？”似乎可以说，平野谦是主张应该把起点放在凝视转向体验与战争体验这两重伤痕的地方。平野谦说：“小林多喜二的一生意味着他是从含有各种偏向和谬误的马克思主义文学运动的最忠实的实践者中产生出来的时代牺牲者。与此殊途同归，以《麦和士兵》为开端的火野苇平的文学活动不也是一个在侵略战争急流中逐

波的时代牺牲者吗?”所以平野谦会大胆提出：需要一双“能表里一体看待小林多喜二和火野苇平的成熟的文学性肉眼”。

荒正人在《第二青春》(昭和二十一年二月《近代文学》)中以各种具体的体验为例，道出了这样一种进程：

“在左翼运动占上风的时期，在与法西斯战斗的日日夜夜，在民主主义革命的昨日和今日，即通过这种‘希望——绝望——又产生新的希望’的‘光明——黑暗——又光明’的时期，我发现人类是‘美而丑——丑而美’的。我在伟大之中看到了卑下，在卑下之中找到了伟大。”

荒正人提倡“抛弃这样的讲法：在人道主义之中注视利己主义，在利己主义之中挖掘人道主义。让能胜任困难工作的新精神”结出硕果。与此相应，荒正人热烈主张，这就是“三十多岁那一代人的如宿命似的使命，他们从历史的黑暗山谷间走过来了”。

……虽说运动末期出现的“家庭保姆”、取得资金运动、跳梁间谍、派阀等等的一切责任另有所属，但还是叫人尝到了暗淡青春的幻灭的味道。这开始具有最后一点魅力的高深的人道主义思想，已经影踪全无了。在这种场合，作为一种无视组织和人的抽象性的意识形态，能将这种思想深藏在心底，便使它保持下来了。在人数不多的团体中，它的火种得到守护，也就维持下来了。还有，站在世界史的观点上，人们期待着日本法西斯总会有崩溃的那一天，它也终于到来了。但是，从有关文学的情况

来看，观念这东西简直等于零，只有人才是一切。

玩味这种带有某些挫折经验的同时，荒正人认为，如撇开利己主义，那就不可能解释清楚"人才是一切"中的"人"的本质。荒正人肯定下面这样一种"文学的思维方法"，他说：

"如果真的希望会象不死鸟一样从现代日本这个沙漠中诞生的话，成为死灰的东西只能是全盘否定、烧得精光的梦为第一青春的人道主义。不必通过辩证法这一类磨磨蹭蹭的形式，要用更直接的、象电流那样来传导的方法，只有这种通过否定后的肯定、站在虚无之极端的万有、扩大的利己主义的高次元人道主义，才是我们从所谓第一青春的浪费当中能够取得的唯一财宝。"

由此看来，对于在左翼活动体验中以及在紧接着的战争经历中潜有财产损失这一严峻的事实，《近代文学》的同人们便希望以战后为出发点。他们不能照单接收在文学上与民主主义革命的幻想成对应物的民主主义文学的思想，这也就不足为奇了。当然，细细分来，平野谦和荒正人也并非观点完全相同。参看《近代文学》同人的座谈会内容《文学工作者的责任》(昭和二十一年四月《人间》)，荒正人持积极的态度，他竭力主张确立现代性的自我是当务之急，荒正人说：

"文学工作者若要在文学上追究天皇对战争的责任，就要与根植于自身内部的那种'天皇制'的半封建性质的感觉、情感、意欲去斗争，然后才能否定天皇制，以至最终开拓确立现代性人性的大道。"

平野谦却持消极态度，他说：

“不过，诸位竟把这种事说得那么轻巧！我们从这次战争中学到的最大教训就是事实上这种事是多么困难。

“现在，世上的事会突然发生变化，我想这还是人们愚昧的问题。对于这些人们的悲观情绪，竟与战争期间毫无两样，还愈来愈厉害了。”

这两个人的不同姿态，谁都一目了然的。尽管他俩有相对立的一面，但是在一些基本问题上——对忘却人体的物质存在、对政治观念和文学密切不可分的现象，都持怀疑态度，甚至提出了相反的论点。两人的志向还是一致的。

中野重治的相反论点

《近代文学》派的批评家提出这一划时期的问题后，民主主义文学阵营中的人们产生了什么反响呢？

中野重治在《评论中的人性问题(一)》(昭和二十一年七月《新日本文学》)中，据平野谦的《一点反论》、《基准的确立》、《政治和文学》，据荒正人的《第二青春》、《民众是指谁》(昭和二十一年四月《近代文学》)、《末日》(昭和二十一年六月《近代文学》)，激烈攻驳平野谦和荒正人，说这两人“想竭力阻挡在不利条件下成长起来的民主主义文学运动。是乔装一番后去向反革命的文学势力暗送秋波”。这是最初的反响。中野重治一开始就显示出指责的语调，他说：

“……他们是正确的？又是美的吗？要让有人性的文学

成长，或者要使文学有人性地成长，这种批评是批评本身的人性问题吗？我是持相反看法的。我认为，他们是不正确的，是错误的，他们不美，他们难看，他们的批评本身是非人性的。”

中野重治的立论就如他的语调，几乎可以说是一种打棍子式的发难。中野重治曾这么加以批判地说：

> 想显出大人相，想显得很老练，以至想摆摆臭架子，这些也许都可以说是人的欲望。然而这只不过是孩子气、未成熟、天真罢了。摆摆臭架子，文学是成长不了的，文学得与摆臭架子斗争才能成长。摆臭架子和故弄玄虚乃是工匠的特点。荒（正人）和平野（谦）陷入了工匠的秉性。以拥护人性、保卫艺术为幌子的工匠的秉性是非人性的，是反人性的，比人性来得卑贱。

平野谦曾提出，以同为政治的牺牲品的观点，一视同仁地来看待火野苇平和小林多喜二。于是中野重治认为，平野谦陷入了不知区分帝国主义的专制政治与反帝国主义的民主政治的谬误中去了，中野重治批判说：

“平野（谦）不具备带着人性来思考政治问题的能力。平野（谦）竟然把‘为了达到目的必须不择手段’的帝国主义的专制政治作为一般的政治问题，‘沉着’地予以看待，并且能心平气和！”

于是，在中野重治与荒正人、平野谦之间，展开了一场围绕“政治和文学”的问题的激烈交锋。中野重治写了：《评论中

的人性问题(二)》(昭和二十二年六月《新日本文学》)、《评论中的人性问题(三)》(昭和二十二年三月《展望》)、《“珍闻”和库罗柯夫斯基将军——有关“评论中的人性问题”》(昭和二十二年九月《新日本文学》)。荒正人写了:《烟消云散之时》(昭和二十一年八月《文化人》)、《中野重治论》(昭和二十一年十一月《文化展望》)、《文学的人像》(昭和二十二年三月《近代文学》)、《丧失指南力》(昭和二十二年七月《近代文学》)等。平野谦写了:《政治和文学(二)》(昭和二十一年十月《新潮》)、《“政治的优势”是指什么》(昭和二十一年十月《近代文学》)等。这些文章都是应论战白热化的需要而执笔写出来的。在这项“政治和文学”论争的展开过程中,洼川鹤次郎、岩上顺一、小田切秀雄等人也参加了。双方对立之激烈,甚至波及小田切秀雄要退出《近代文学》。

围绕《为党生活的人》的评价问题

论争的具体问题之一,是应该如何评价小林多喜二的《为党生活的人》。平野谦在《政治和文学(二)》中,站在批判杉本良吉和冈田嘉子的越境事件的同一角度上,举《为党生活的人》的例子,进行批判,他说:

“在为了工人农民将来的美好世界而不惜牺牲生命去斗争的马克思主义艺术运动中,若说潜在着侮蔑感觉迟钝者的现象,那肯定是属于奇谈怪论了。然而,我并不是在搬弄词句进行诬陷。谓予不信,请看小林多喜二的遗作《为党生活的

人》中对一个名叫笠原的女性的描写。一种为了目的而不择手段的侮蔑人的描写，通过与一个名叫伊藤的女性的夸张性的对比，借着运动的名义，毫不在乎地得到了肯定。作者在这里竟没有浮现出丝毫的苦闷。”

平野谦认为这不单单是小林多喜二个人的弱点，而是“涉及整个马克思主义艺术运动的一条病根”。他希望挖出这“有关当时整个马克思主义艺术运动的责任的问题”。中野重治对于这个问题却回答说：“平野谦在演说中讲‘谓予不信，请看’什么什么的，我以为，要是读一下《为党生活的人》，就会明白什么‘为了目的而不择手段的侮蔑人的描写……借着运动的名义，毫不在乎地得到了肯定’等等，是胡说八道，因为其中岂只浮现出作者一个人的‘苦闷’呢。”(《评论中的人性问题(三)》)

中野重治又是说对方“用刺激人的语言造出与实际情况不相符的谣言，并啪啪啪地把这一些‘石子’掷过来”；又是说对方“是比倒在那里的一般人还要卑劣的小人”。他用最严厉的批判，把荒正人、平野谦提出的实际问题一脚踢开了。

荒正人认为人道主义的精神不能由对利己主义的认识得来，而是充满了唯心观念的脆弱性。荒正人说：“不是为了自己之外的民众，而是为了自己，去以民众——其实也就是自己——的情感行事，这不就能与革命联成一线了吗？”(《中野重治论》)平野谦也主张“不断向很难把个人当作个人的政治提出反责”，从中来求得文学工作者的“自由”(《政治和文学(二)》)。他俩的观点都是从各自过去的内部对话中产生出来的，有其相应的准确性。以中野重治为代表之一的民主主义

文学阵营的人们，为什么要把这种观点看做是一种“反动文学”而加以扼杀呢？从中野重治身上来看这一问题的话，毫无疑义，根子就在于有这样一种危机感——“民主主义革命的开始也就是反革命的开始”（《评论中的人性问题(一)》）。这一点可以从中野重治早就对河上彻太郎那篇不知害臊的《配给的“自由”》提出反责这一事实清晰地表现出来。《评论中的人性问题(二)》中又说：

“我国的反动文学是整个反动文化中的一部分。整个反动文化是旧统治势力对民主主义革命进行反击的主要表现之一。这个反击由两个条件构成。第一个条件是联合国军队占领日本，是通过日本本来的国家机构来实施的，这就是说，民主主义革命是从上面来的。第二个条件是实际情况促成了第一个条件的形成，即人民这一方面的民主主义革命势力很薄弱，下面要进行民主主义革命的权力并未形成。这两个条件在很大程度上允许旧统治势力进行反击。”

论文竭力主张：把一般性的“反动文学”作为靶子，与之斗争，这才真正是民主主义文学工作者的当务之急。所谓“反动文学”的具体形式，中野重治列出了这样三种表现倾向：“宣传忘却战争”的文学，“宣扬色情生活”的文学，“让被战争破坏了的民众精神依然停留在破坏和衰弱状态中”的文学。中野重治把近代文学派提出的问题也归在这种一般性的“反动文学”之中了。在这里，中野重治犯了一个不小的、不应该有的错误。后来，中野重治在《近代文学》终刊号（昭和三十九年八月）上，写了一篇《〈近代文学〉的人们》，回顾了这一论争，同时

写下了自我批判的话，他说：

"战后，这一些人们提出的'近代'的问题、对无产阶级文学运动的批判和探讨的问题，是非常重大的问题。这些问题一直沿续至今。当时，我和荒(正人)、平野(谦)这两人进行了论争。论争虽然开展到了一定程度，但我写的东西、处理的方法，都有不妥当的地方，这些是应该再度加以整理和思考的。不得不承认，二十年前提出的问题，竟和二十年后的今天出现的问题多么相象！"

然而，看一下中野重治当时的心情——一味以实行民主主义革命为己任的使命感，就会明白中野重治也不能把视线置于日本共产党的绝对视角之外。这种绝对视角正如宫本显治在日本共产党第五次会议上的报告《关于文化政策》(昭和二十一年四月《前卫》)中所表明的："只有我党才具有真正科学的、真正合理的文化政策，正因为如此，我党高举着能够彻底动员真正热爱真理、并在真理面前工作的文化人的政策和方针。"

日本共产党的领导成员讨厌近代文学派提出的多种问题，进行了攻击性的批判。这只须对照宫本显治的《政治和文学的立场》(昭和二十二年一月一日《赤旗报》)、《新的政治和文学》(刊于《人民的文学》，昭和二十二年岩崎书店出版)、《怎样来看无产阶级文化运动》(昭和二十二年九月四日《人民新闻》)和其他一些论文便一目了然了。不久，就象日本共产党的理论杂志《前卫》(昭和二十三年八月)试刊的《近代主义批判特集》所表现出来的那样，问题甚至扩大成为一项批判近代

主义的大的政治运动了。

小田切秀雄的《关于小林多喜二》

在"政治和文学"的论争的全过程中，应予以注目的是小田切秀雄的力作论文——《关于小林多喜二》（昭和二十二年四月《艺术》）。在《为党生活的人》当中，平野谦看到了小林多喜二有不自觉地"蔑视人"的现象，但是小田切秀雄认为：这是"已经处于对人声的感受都迟钝了的状态……"，他写道：

"我们同平野谦一样，对于日本革命运动可以存在'保姆'这样的角色，并由此而使革命和文学，政治和文学对立起来的做法，不得不表示反对。与此同时，我们也不得不反对这样的做法——由于日本革命运动的'保姆'中存在着不正的现象，所以还未取得完全的自由，面对这样的事实，却想佯装不知地通过去。'保姆'是客观存在的，今天去从其中寻出一切显而易见的不正，从而为革命运动的本质的正常发展做出实际上的保证，这是必要的。我们必须要求：把原来存在的革命运动提高到更彻底一些的人性的高度，使'政治和文学'中的政治更具有人性。政治和文学一直处于不幸的对立关系，所以今天还是在轻率地肯定这两者的本质是对立的，我们希望出现一种与之相反的做法——把迄今为止的这种不幸关系挖掘出来，予以批判，从而树立起前所未有的崭新的合理关系。"

小田切秀雄的这番话，无非是想在接受平野谦对《为党生活的人》的正确的批判部分后，希望问题朝更正当的方向发

展。比起不敢正视《为党生活的人》的缺点部分的宫本显治来，小田切秀雄的认识至少具备无可比拟的弹性。而宫本显治只是说了一些公式性的漂亮话，他在《新的政治和文学》中说：

“当然，《为党生活的人》也并不是十全十美的作品。作者还是一个只有三十年成长过程的共产主义作家。确实还有很多地方要期待作者作更加进一步的描写和展开。但是，在不少文人渐次屈服于军国主义的政治、当了政府的官员或成了无赖文人的时期，在人民被驱往参加侵略战争的时期，《为党生活的人》描绘了英雄而勤劳的人民奋勇去战斗的无产阶级先锋者的生活，把新的历史和一个真实的片断写进了文学史，这是日本文学中一件宝贵的遗产。”

小田切秀雄的论点潜在着一个使“政治和文学”的问题得到飞跃发展的宝贵机会，但民主主义文学阵营的人们没能正确地加以吸收，这一点当是这项论争的不幸。结果，小田切秀雄就没有朝脱离近代文学同人的方向转化。

暴露和批判是不相同的。抱着希望出现更好的革命运动形势的愿望，对革命运动在现实中的历史的、具体的形态展开尖锐的批判，同时从内部剔除其矛盾和不正的内容，这决不是简单的暴露。批判的重点转向反革命、反共产主义方面去时，尽管措词在表面上依然不变，这种批判已经变质了——转向暴露那方去了。然而，中野重治和宫本显治把荒正人和平野谦提出的对无产阶级文学运动和革命运动批判的话，看作“反动文学”、“反革命”而拒之于门外，这说明，他俩不能辨别暴露与内在性批判有本质上的差别。宫本显治在《新的政治和文

学》中写道：

"历史的进程证明：日本共产党的基本文艺政策是正确的。当时，对革命的无产阶级抱有最强政治信念的作家，在抵抗国内的专制政治和军国主义方面也是最坚强的，这绝不是偶然的现象。而作为新的民主主义文学运动中的革命核心开始在第一线活动的人们，也是属于这一部分的。

"社会发展的动向——文学、艺术从属于新的民主主义政治——这是文学在现实社会中的一种新的、自觉的姿态，于是作家和文学就能认识社会的必然性，也就能成为最自由、最充满真实、最有价值的东西。"

然而，在日本共产党的政策中，究竟什么地方存在着这种不可能有谬误的十全十美的东西呢？宫本显治说文学艺术不折不扣地从属于政治（即使是"新的民主主义政治"也好）是毫不奇怪的。难道这不是一种谬误吗？所以，不仅需要具备一双不放过外部之敌的眼睛，而且，要是缺乏对内的严峻的洞察力，还是要陷入颓废的洞穴。近代文学派以"政治和文学"的论争为契机而提出的问题，可以认为，在社会主义体制尚未实现的阶段，已经对其付诸实践时会产生的各种偏向和不正，具有预见性的批判意义了。说得更通俗一点的话，这也可算作一种试尝——想确立一种具有批判精神的文学的"眼睛"，以图从"人"这一方面不断对"政治"作出批判。在战后的历史中，以政治的力量对文学进行支配和干涉，已通过各种形式表现出来了。正因为如此，我们应该从"政治和文学"的论争中吸取相当的教训。

第四章　文学工作者的战争责任

对战争协作者的声讨

在战后文坛上被追究的重要问题之一，就是文学工作者的战争责任问题。昭和二十一年（一九四六年）一月创刊的《文学时标》上登载了荒正人、小田切秀雄、佐佐木基一联名写的《发刊词》，说："石头也呐喊了！"文章写道：

"不知何时会终了的令人绝望的长夜，也终于透进了亮光。熬过了痛苦和屈辱的十几年反动的岁月，今天射进了自由的阳光，充满了生机，使人感到由衷的喜悦（中间略）。日本法西斯对文学的蛮行和凌辱，成了无法销匿的创伤，至今还有余痛。

"这些文学的敌人，首先镇压无产阶级文学运动，接着把沾满血迹的手伸向无产阶级同路人的作家，伸向进步的和主张自由的文学工作者。他们从热爱和平和人道的作家们手中夺走了笔，进而又扼杀现实主义的文学流派。"

文章宣言："《文学时标》将以纯粹的文学的名义，一个不放过地抓住和声讨这一些厚颜无耻的、冒渎文学的战争责任者，并和读者一起把他们在文学上的生命埋葬掉。这是为在

文学领域确立民主主义的第一步。”

《文学时标》设文学检察专栏，渐次点了战争协作者的名字，进行批判，并列出他们的种种罪状加以声讨。被刊物列为必须追究他们的战争责任而检举出来的文学工作者竟达四十名，其中有：高村光太郎、火野苇平、中河与一、吉川英治、芳贺檀、保田与重郎、龟井胜一郎、山本有三、杉山平助、斋藤茂吉、横光利一、岛木健作、石川达三、佐藤春夫、武者小路实笃、菊池宽、舟桥圣一、丹羽文雄、浅野晃、藤泽桓夫、青野季吉、中野好夫、谷川彻三、盐田良平、久米正雄、莲田善明、久松潜一、富安风生、岩田丰雄、神保光太郎等人。这里即使存在着某些声讨过分的地方，但至少可以说，这种激烈的声讨使人们清楚地看到了：紧靠权力、阿谀权力、趋势附炎的文学工作者的生活方式，与那些无可奈何、受权力的动向所支配的无名大众相比，有着一种决不能同等对待的社会责任。这是一大功绩。

进而，荒正人、小田切秀雄、埴谷雄高、平野谦、佐佐木基一、本多秋五又在座谈会上就“文学工作者的责职”，从各种角度讨论了文学工作者的战争责任问题。以发起人资格——“只有那些对帝国主义战争不予协作而进行抵抗的文学工作者才有这种资格”——起家的新日本文学会，当然也对文学的战争责任问题作了追究，小田切秀雄的《追问在文学上的战争责任》（昭和二十一年六月《新日本文学》）就是其中的一篇代表作。可以说，文章的要旨就是小田切秀雄在昭和二十一年三月二十九日新日本文学会东京分部创立大会上提出并获得通过的内容。也可以看作这是整个新日本文学会就追究文学工作

者的战争责任问题表明的态度。小田切秀雄在文章中指出：

……我们不主张搞“一亿人的总忏悔”，那样做是很愚蠢的。大家都明白，“谁都有责任”这种提法，会使一部分人应负的重大而直接的责任就此蒙混过去。是否存在使日本文学堕落的直接责任者和把日本文学引向堕落的领导者这种人呢？作为人民之魂的文学工作者，反而去充当侵略权力的麦克风，把人民往战争中驱赶，用欺瞒和阿谀去充当统治者的无耻奴才，有没有这种人呢？特别是那些积极带头的？当批判过自己的人被特高警察①、宪兵以及其它的力量压得只好沉默的时候，有人以为大势已去而四处奔走，或者把自己在文学上的论敌称作“赤色分子”、“主张自由分子”而去告密、挑拨、出卖给特高警察，没有这样的文学工作者吗？还有，因为朴素的人情主义和人道主义而搞错了这次战争的本质，于是以人性和人道主义的名义粉饰侵略战争，将那些好心的年轻人往战争中驱赶，没有这样的文学工作者吗？更有甚者，即使因身不由己的现实情况而不得不对战争持肯定态度，但有没有在这种肯定下，奋力把年轻一代的文学推向肯定战争方向去的文学家呢？

凡此种种，应有尽有。

---

① 日本的特务警察，专门在国内搞镇压活动，战后被取缔。

小田切秀雄接着列举了二十五个文学上主要的战争责任者的名字。这些人名与《文学时标》声讨的对象多少有些不同，新出现的人名有：小林秀雄、河上彻太郎、尾崎士郎、西条八十、中村武罗夫、藤田德太郎、野口米次郎、山田孝雄等人。

从长年的怨恨不雪不行的人的感情来说也好，从道义上来说也好，被迫熬过了"痛苦和屈辱的十几年反动岁月"的人们，要对压迫者、要对那些伸手援助压迫者的人，追究他们的责任，这可以说是自然而然的事吧。然而，本多秋五在《物语战后文学史》中指出：

"作为一个文学工作者，不允许对文学工作者的战争责任视而不见。可是，一进入追究战争责任的阶段，首先将遇到一个追究者主体的本身资格问题。而一旦要严格审查该主体的资格，那么可以说，完全没有战争责任的文学工作者是绝无仅有的，所以就会陷入泥沙俱下的混乱状态。很明显，这很容易产生把负有最重要责任的文学工作者搁置一边的后果。事实上也总是会得到这么一种结局的。"

本多秋五认为，有一种光责难他人而解决不了问题的困难始终跟随着"文学工作者的战争责任"论。在"文学工作者的职责"的座谈会上，本多秋五说：

"这里还有一个必须预先加以指出的问题，这就是我们虽对战争持批判的观点，我们尽管在担负战争责任这一点上是处于无懈可击的地位，但是要说这是从何而来的话，简言之，还不是因为我们是无名小卒！我觉得不能忘却这一点。当然，即使我们是有名人物，大概也不会大肆鼓吹战争，但我想，怎

么也逃避不了文学报国会这一关的吧，是文学报国会这个团体处于有责任的地位。可是对文学界来说，战争的妖风，不管是物理性的还是化学性的，长期以非常之势兴风作浪，不能说我们完全逃过了它的影响。因此，在有关文学界的战争责任问题上想作些发言的时候，我们不能象一个局外人一样来考虑问题，我们也不要忘记人们是受到那妖风的物理、化学性能影响的，我希望不要忘记：战争责任也是我们本身的问题。”

这发言不啻是自觉地表明：不要忘掉追究战争责任者的主体条件。追究他人的责任的人，在可以具备追究者的资格和条件方面尚存在着很大的缺陷，他却隐匿起这些缺陷、束之高阁，那么其追究别人的本身基础不得不遭到反责也是理所当然的。新日本文学会创立的发起人壶井繁治和洼川鹤次郎自认为具备了“对帝国主义战争不予协作而进行抵抗的文学工作者”的资格，后来，吉本隆明在《上一代的诗人们》(昭和三十年十一月《诗学》)和《“民主主义文学”批判》(刊于一九五六年的《荒地诗集》，昭和三十一年荒地出版社出版)等论文中，不得不对他们的资格提出了具体的疑点。明确表示本身就得被追究战争责任的文学工作者，是高村光太郎，他在《迷糊小传》(昭和二十二年七月《展望》)中写出的沉痛自责，完全溢于言表了。

近代的自我和“天皇制”的问题

追究文学工作者的战争责任的课题，就这么孤立地提出

来是不行的。追究工作的进行是与“政治和文学”论争过程中必须考察的各种问题不可分的。大体上可以分成两个方面提出来。一个是：《文学工作者的职责》中的——特别是荒正人和小田切秀雄两人强调的——论点。但是，既然嫌恶战争，认为战争是愚昧的，为什么不能坚持不懈地反对呢？以这种自我反省为前提，结果就产生了一种认识——新时代的人性没有在自身内部得到确立。并且认识到：确立新时代人性的最大障碍就是天皇制。荒正人说：

“我可以断言，只要作为前一时代的日本社会象征的天皇制存在，新时代的人性就不可能得到确立。用政治术语来说，就是民主主义革命并没有完成。由此看来，天皇制的问题是无法回避的、与当前密切有关的问题。”

日本共产党也主张：必须追究天皇的战争责任。在《关于联合国军追放战犯、解散反动团体指令的信念》（昭和二十一年一月十五日《赤旗》）中，有这样一段话：

“……当前，我们主张：身为大元帅的天皇，应作为侵略战争的最高责任者被追究责任。我们已经证实，作为一种统治制度的天皇制是侵略和压迫的犯罪体制。站在这种制度上，对一开始就领导这次战争的天皇的责任认识不清，那末日本的民主化是不可能实现的。”

战后的日本共产党的方针之一，是公开主张：皇室是否继续存在是另外一个问题，但作为“国家制度”的天皇制应予废除。可是荒正人和小田切秀雄等人认为：与其说“作为一种制度的天皇制”很成问题，倒应该说“自身内部的天皇制”更成问

题。小田切秀雄说：

“我在其他的场合也写过，有人认为，天皇制就是国民感情，我认为，国民感情实际上是在我们自身都不知其所以然时具备的。所谓天皇制造成的国民感情，不言而喻，乃是一种非常封建性的东西。这种封建性以各种形式渗入我们日常生活中的各种感觉的角落。所以，要与这些东西斗争，就得与存在于自身的封建性斗争，就得与广泛浸润于日本人民中的封建性斗争，这是非常必要的。我想从这个意义上来说，去与天皇制斗争乃是文学工作者一件很必要的任务……”

荒正人说：“例如，我认为战争的政治责任在天皇。然而天皇竟对此完全不承担责任。文学工作者就应采取这样的态度——政治方面的事情，我们不知道，看过算数；或者附议共产党的追究天皇的战争责任。而绝对不能追究文学工作者的战争责任。文学工作者如果在文学上去追究天皇的战争责任，就能与根植于‘天皇制’的自身内部的半封建感觉、感情、意欲这些东西斗争，然后能够否定天皇制，最终，一条确立新时代人性的途径不是得到开拓了吗。”

这时，对转向问题的审查并没有停留在批判国家权力——根据治安维持法而扼杀思想自由和表现自由——的阶段，而是描出了这样一条轨迹——更加尖锐地深入无产阶级文学运动内部、深入革命运动内部作深入的省察。

中野重治和三浦勉①的观点

另一方面，中野重治认为："对战争责任的追究乃是与反动文学斗争的一个焦点，不去和与之有关联的反动文学斗争，势必会失去平衡。"(《评论中的人性问题(二)》)中野重治指出了这样一种不良现象：

"应该予以追放的文学工作者都在横行；通过自我批判、应该有勇气站起来的众多作家反而情绪沮丧。战时被压得沉默不响的作家们，在战争结束而获得解放的同时，反而陷于心理性的虚脱之中；应该因全面战败而陷于虚脱的战犯作家却神气活现。"中野重治说，之所以会产生这样的结果乃是因为"追究文学工作者战争责任的做法有错误"。根据中野重治的观点，"错误的根本在于：追究战争责任的问题主要作为良心问题、伦理问题，被抽象化和观念化了。"中野重治指出："作家的良心有迹可循，逆侵略战争之流进行了英勇斗争的作家的良心，必须具体地加以崇敬。"以此为前提，中野重治指出了追究战争责任的方法上的错误：

> 很多人抽象地看待良心。追究者起来兴师问罪，谴责被追究者的懦弱，集中力量揭发被追究者无视与军国主义斗争、至少是无视斗争的一面而只知屈服。追究者是

---

① 原文是三浦つとむ。

站在假定出来的、良心完美无缺这一立场上来谴责对方的。谴责者本身是藉着假定出来的良心来兴师问罪的。把一切归于良心的唯心论，认为最劣的战争责任者原本就是没有良心的人而随意追究，极端伦理性地谴责这些虽有弱点却各自在斗争的作家们。

结果，正如中野重治所说，产生了"罪人自由地迈步，有良心的人重足而立"的事态。在这里，我想起了恩格斯在《反杜林论》中的教导：

"真理和谬误，正如一切在两极对立中运动的逻辑范畴一样，只是在非常有限的领域内才具有绝对的意义；……只要我们在上面指出的狭窄的领域之外应用真理和谬误的对立，这种对立就变成相对的，因而对精确的科学的表达方式来说就是无用的；但是，如果我们企图在这一领域之外把这种对立当做绝对有效的东西来应用，那我们就会完全遭到失败；对立的两极都向自己的对立面转化，真理变成谬误，谬误变成真理。"

某真理在一定的条件下是成立的，如果不考虑到这条件，而是超出限度地扩大，真理甚至马上就会转化成谬误，这是起码的辩证法常识吧。"这就成了处理问题者本身的问题"——对说这话的中野重治，当然无须赘言，看来没有理由好否定必须剔除自己体内的天皇制这一意识问题的重要性。然而，有关这意识问题的过度运用会产生怎样的不足，应该予以密切的注意。中野重治在《五勺酒》中，列举了日本人在天皇制统

治下的各种道义的颓废。中野重治写道：

“从可耻、颓废的天皇制下，带革命性地把天皇解放出来，没有这种解放，哪里会有国民从半封建性下得到革命性的解放呢？至于为什么不能在《赤旗》上发表，因为除去道义、民族道德的树立问题外，还有一个国家的再生问题。”

不言而喻，中野重治觉察到，日本人个人的“道义”与作为制度的“天皇制”问题是绝对不可分割的。古林尚在《文学工作者的战争责任》（刊于三好行雄、竹盛天雄编的《近代文学7》，昭和五十二年有斐阁出版）中，指出了中野重治看待追究战争责任问题的主要特征，文章说：

“中野把战争责任的问题直接与天皇制相连，认为追究天皇的战争责任是一清二楚的事。让天皇承担这一责任，结果就导致了这样一种不移的有关实践道德的认识——尊重天皇‘个人’，‘作为解放个人’来解放天皇。”

三浦勉在《领导者的理论》（昭和三十五年劲草书房出版）中认为，为了理解战前日本人的主体性和精神构造，不能无视它们有着由天皇制的意识形态而形成的特殊性，三浦勉这样写道：

战前日本人的主体性是由天皇制的意识形态形成的，这就是使外国人为之惊叹的所谓“大和魂”的精神性原动力的本质，我们的主体性论就得从这一点出发。学校教育也好，由新闻舆论界进行的教育也好，都是天皇制的意识形态进行煽动宣传的手段。国民受到的教育是：

养成“孝顺父母”这一类的伦理，平时在以天皇名义公布的“重国宪，遵国法”下，“修学习业，以启智能”，日本国民要为一切使“天壤无穷的皇运亨通”这一最高目的服务。

太平洋战争失败，天皇失去了神格而降为凡人，《教育敕语》也销声匿迹了，然而这并不是日本的大众有目的地去自行破除的，它不过是占领军从日本人那里夺来的。所以，作为文章的《教育敕语》已经过时，但旧的天皇制教育完全渗透进日本人的深处，要从这种精神深处进行清洗是极为困难的。

“几百万人的习惯势力——这是最可怕的力量。”在打碎由天皇制的意识形态而确立的主体性的同时，确立一种取而代之的新的主体性是当务之急，这时，日本大众尚不能以自己的力量搞出一个能够取代《教育敕语》的东西来，美国带来的“民主主义”也不是具体的世界观和人生观。如果提不出比抽象性词汇更进一步的口号来，那末将如何来填补日本人的生活目的、道德、规律都业已消灭了的精神构造的空洞呢？这不能不是一个带社会性质的大问题。

这里，三浦勉引用列宁的“几百万人的习惯势力——这是最可怕的力量”这句话，来指出天皇制的意识形态对日本人精神的浸透力量之强。这是有一些佐证的，例如高见顺在《败战日记》的昭和二十年八月十五日的日记里感慨过：“妻子说：‘要是天皇陛下现在说，和朕一起死，大家就会死的。’我也有

这种情绪。"最明显的例子，可以举高村光太郎在《迷糊小传》中的话："天皇危险。这一句话，就可决定我的一切。"不仅是一般大众，很多知识分子的精神也由于天皇制意识形态的强力浸润而不得自由。追究战争责任的问题，必然会触及与问题根源有关的天皇制本身。

福田恒存的二元论立场

然而，围绕着"政治和文学"的问题和"文学工作者的战争责任"的问题，在各种引起轰动的议论当中，有一个论点极明朗的批评家福田恒存。福田恒存写了《一只与九十九只——一个反时代性的考察》（昭和二十二年十月《人间》）。写了《文学和战争责任》（刊于《平衡感觉》，昭和二十二年真善美社出版）。福田恒存的论点的核心，正象《一只与九十九只》中所说的："我努力在自身内部把政治和文学截然加以区别。"他毫不含糊地给政治和文学按上了二元论。福田恒存说："我害怕出现用政治的语言来讲文学的危险，同样，我也害怕出现用文学的语言来讲政治的愚昧。"对福田恒存来说，所谓文学工作者的战争责任云云，也不外乎是"把文学问题按到政治上去的行为"（《文学和战争责任》）。这里，不能说他的论点没有值得听一听的地方。可是，到后来再度接触这一问题——在确定松川事件是无罪的时候，福田恒存在《朝日新闻》的"昨日今日"栏里，在《胜利了，万岁！》的呼声下责难地说：

"被告中的七个人干了因为怯弱而几乎不能挽回的蠢事，

他们本应向朋友、向世人表示一下歉意，但最后还是没有听到。这是审判有罪、无罪这个领域之外的道德上的问题。”

福田恒存向松川事件中的被告提出了这种异议。对此，佐多稻子写了《确定松川事件无罪之后》(昭和三十八年十二月《新日本文学》)这篇文章，提出了合情合理的反驳，使人认识到，追溯这次事情的渊源，还是得归结为：把“政治”和“文学”加以区分的福田恒存式的二元论，其根基是多么脆弱。不管这二元论是多么有条有理，多么明晰，但是在某些重大事情上，存在着难免导致空论的弱点。在《文学和战争责任》中，插进了如下足以使其本身不断细细咀嚼的有份量的话：

“(在战争期间，尽管确实存在一些迎合潮流、鼓动国民去战争的作家——引用者①注)凡是有关文学的，不得不把他们的错误归咎于：爱人们，但不懂得怎么看待人们。”

然而，这个福田恒存对于被告们在与权力作了长期艰苦卓绝的斗争之后才获得胜利——确定松川事件无罪——的结果，到底不能理解。那么这究竟说明了什么问题呢？当很多文学工作者、知识分子——即使是违心的——面对领导战争的权力，有的人沉默，有的人不得不屈从，福田恒存究竟从这不光彩的历史中学得了什么呢？福田恒存举出耶稣在《路加传》第十五章中的话：“你们中间谁有一百只羊，失去一只，不把这九十九只撇在旷野，去找那失去的羊直到找着呢。”认为这就是一种精神的表现——“恐怕是人类最初感受到政治

① 这里的引用者是指本文的作者。

和文学有差异的精神”的表现。他说，文学就是拯救这失去的一只羊。然而，就是借用耶稣的这句比喻，那些在松川事件中因捏造出来的罪名而不得不在生死之间徘徊了十四年的被告们，他们确实就是这“一只失去的羊”。福田恒存却不具有这种对现实的认识。

然而，也正是文学工作者的广津和郎，他在要求无罪释放这“一只失去的羊”、并为之坚韧不拔地始终在做批判松川事件的工作，这一事实，不得不说福田恒存丝毫没有从中引出该汲取的教训。而在《一只与九十九只》、《文学和战争责任》中所表示出来的福田恒存的评论原理本身，大概已经包含着不能从中引出教训的空虚部分了。如果能感受到权力扼杀人性、扼杀文学的威胁是现实中的苦痛，那么应该洞察到，持截然区分“政治”和“文学”说的福田恒存的理论，乍见之下仿佛象是现实性的，实质上恐怕是唯心的。在理解耶稣说的“一只失去的羊”这个比喻本身上，福田恒存已经是唯心的了。

第五章　战后派文学的新意

“战后文学”的创造性的活力

各种各样的文学倾向在混杂并存现象中业已成立，那是刚战败时的我国文学状况。这已经在第一章中谈过了。其中，真正称得上是“战后文学”的第一部作品的，就是野间宏的《阴暗的图画》。接着是梅崎春生的《樱岛》、中村真一郎的《在死的阴影下》(昭和二十一年八月至二十二年九月《高原》)、椎名麟三的《深夜的酒宴》、武田泰淳的《审判》等作品的出现。无论由思想性方面还是从创作方法上，从这些作品中可以看到，一种与战前文学有着本质区别的、具有新意的战后文学登场了。平野谦在《民主主义文学的问题》(刊于《战后文艺评论》)这篇时评中，说到《阴暗的图画》和《樱岛》时，评论道：

“……与作品的成绩相比，还是出现了新作家这一印象更为强烈。这里，一种不可蒙混的独自的文学性思路业已定型，文学性的实践得到锤炼。这不是光以现实生活为养分就可以成长起来的。”

野间宏在《阴暗的图画》发表之后，继续写了《两个肉体》(昭和二十一年十一、十二月合并号《近代文学》)、《脸上的红月

亮》(昭和二十二年八月《综合文化》)、《崩溃感觉》(昭和二十三年一月至三月《世界评论》)等作品。到昭和四十五年终于完成的大作《青年之环》，其第一部《瑰丽的色彩》在昭和二十二年(一九四七年)连载于《近代文学》(六、七、九号)。野间宏以这些作品显示了他真挚致力于转向体验和战争体验这两重重大课题，明显地表现出战后文学的课题所在及其方向。

梅崎春生在《樱岛》中以战败前后的海军基地为舞台，用简洁的文体描绘出了士兵面对死亡、处于紧迫情况下的内心世界。梅崎春生还发表了《日落处》(昭和二十二年九月《思索》)、《崖》(昭和二十二年二、三月合并号《近代文学》)，结出了出色的战争文学的成果，这些作品与素材主义的战争小说截然不同。

与野间宏一起，作为战后派作家的代表人物，是以《深夜的酒宴》登场的椎名麟三。臼井吉见以《展望》杂志总编辑的身份发现了椎名麟三，并在该杂志上刊载了这篇难以理解的作品，臼井吉见在《展望》(昭和二十二年七月)中评论道：

“在那些把日常的习惯性信以为人生的朴素的自然主义作家、乃至私小说性质的作家和读者群中，你的出现不能不使人抱有无限的期望。”

椎名麟三接着又写了《在沉重的潮流中》(昭和二十二年六月《展望》)、《深尾正治的日记》(昭和二十三年一月《个性》)、《永久的序章》(昭和二十三年河出书房出版)等作品，通过这些作品，椎名麟三使很多读者感到冲击性的震动，从而确立了作为战后派作家的位置。

在战争期间已开始写《在死的阴影下》的中村真一郎，从《高原》的创刊号起，开始连载这部长篇小说，他要打开根据"内在的现实主义"方法来创作正统派小说的可能性。

昭和十七年结成的"白天诗歌会"①的同人中村真一郎、福永武彦、加藤周一这三个人发表了共同撰写的《一九四六年文学的考察》，显示了文学范畴内的一种典型的西欧式形态。

昭和十八年，作为日本评论社的东洋思想丛书之一种出版的《司马迁》的作者武田泰淳，这时开始写作《审判》，揭露战争在人们精神上刻下的创伤，鲜明地表现出战后派作家的面貌。接着，武田泰淳发表了《秘密》(昭和二十二年六月《象征》)、《蝮蛇的后裔》(昭和二十二年八月至十月《进路》)，把一束强光投到在中国的战争体验上。

跟在这些作家之后，在昭和二十三年上，发表了岛尾敏雄的《岛的尽头》(昭和二十三年一月《海盗》)及《梦中的日常生活》(昭和二十三年五月《综合文化》)；发表了大冈升平的《俘虏记》及《野火》初稿(昭和二十三年第三号、昭和二十四年第四号《文体》)；发表了安部公房的《终道标》(昭和二十三年二月《个性》)等等作品。到这个时期为止，战后文学的最初成果和孕育着丰富的可能性的幼芽，几乎都露出来了。伊藤整写了一篇随笔《关于战后文学》(昭和二十三年十一月《近代文学》)，可以说，他在文中概括了当时方兴未艾的创造性活力：

"……这一年间，即从一九四七年中期到现在的一九四八

① 原文是法文。日本诗人的一派，重视象征主义，主张定型、押韵诗的美，追求诗的音乐性。

年中期，是所谓战后作家们最活跃的时期，我觉得，这种新时代的急速发展是一种与理论的活跃同时展开的现象，就日本文学来说，除去自然主义勃兴时期，恐怕是绝无仅有的了。”

“战后文学”和“战后的文学”

不过，“战后文学”和“战后的文学”绝不是同义语。“战后的文学”中的“战后”，不过简单地意味着普通时间上的战后，而“战后文学”中的“战后”，是意味着具有思想、文学特点的观念。本多秋五在《战后文学的作家和作品》（昭和四十六年冬树社出版）的后记里，以一般性的、抽象的形式就战后文学的特点和意义作了说明：

“所谓‘战后文学’，大概可以说是一种苦斗文学——遇到日本历史上未曾有过的战败事态时，至少预感到世界观和人生观得从正面接受这一战败事态而企图创作战败之前的文学所没有的新东西。

“若说‘战后文学’没从战败之前的文学中学取任何东西，这是胡扯，也不可能出现这种情况的。可是‘战后文学’却是一种对战败之前的一切文学怀有不满情绪的文学，是自以为与战败之前的文学已一刀两断、至少希望与它一刀两断的文学。”

中村真一郎也在《战后文学的回忆》中说道：“‘战后派丛书’的大胆创新，无论在美学上还是在思想上都清楚地显示出它与战前的文学在割断干系。”他指出战后文学的明显特

点——表示出它与它之前的文学是在断绝关系。这一情况有必要加以充分强调一下的。

当然，看来尚不能把这"断绝"还是"连续"的问题视作非此即彼、二者必择其一的问题吧。正如本多秋五所断言的——要是说战后文学工作者没从战前的文学中学取任何东西，这是胡扯——谁都不可能在什么都没有的情况下创造出新东西来的。后代常常在继承前代创造出来的先进部分、批判性地研究缺点和错误部分的同时，来推进自己精神活动的创造性发展并加以深化。所以不管是哪一种新的文学的创造，在具有"断绝"的一面的同时，也具有"连续"的一面，这是必然的现象。根据这一前提，在领会战后文学时，特意强调"断绝"的一面，是为了把战后文学与它以前的文学相比较、在各种方面赋予战后文学具备创造性发展的特点时，也不否定其"连续"的一面。

例如无产阶级文学，它是战前日本文学的一种特殊形式。无产阶级文学通过人的存在这一社会性的契机，有意识地去与人的认识的本质发生关系，把无产阶级文学与以私小说、心境小说为中心的大正时期文学的一般形式相比较，应该意味着文学所表现出来的人的认识、社会的认识是发展了。在叶山嘉树的《生活在海上的人们》和小林多喜二的《蟹工船》等作品中，确实获得了在私小说中不可能求得的社会性的特征。

但是，政治第一和主题积极这些在理论上推进无产阶级文学运动的指导观念——正如藏原惟人的文学论、艺术论所清楚显示出来的——是对文学工作者该研究的对象作了特殊

的限定(例如现实的阶级斗争)。这就犯了一种无视乃至轻视文学工作者的主体性和主体条件的客观主义的错误。深而广地努力追究“私”字的做法,几乎毫无用处,没人理会。从这一观点来看,自然就明白野间宏的《阴暗的图画》里的思想性和文学性为什么那么新鲜了。野间宏丝毫没有放过人的社会性这一最起码的机缘。

要是说日本现代社会的特殊性存在于绝对主义的天皇制和资本主义的体制共存这一点上,这种日本现代社会的形式对民众的生活和内心世界将是多么大的歪曲,即使知识分子也认识到,在那种歪曲里绝无自由可言。这些认识在那篇《阴暗的图画》中都得到了刻划。作者一点没有忽略社会的特性——人类的“存在着的伤口”。重要的也许是要把这种歪曲和伤口置于个体性的具体存在,下到尽可能深的地方,进行现实主义地挖掘。即使看一看个体性存在的契机之一——“性”的情况,就可以知道它与人所设置的政治、社会环境的情况绝不是无关的。野间宏正是根据这一点,通过《阴暗的图画》以及其他作品来凝视青年的带有某种不正的性欲蠢动。

然而,在无产阶级文学说来,作为“性”的人类的各种现实情况,必须有意无意地排斥在认识和表现的对象之外。佐多稻子在《红》中描写一个独自生活的女性得悉丈夫转向、出狱后去与一年轻女人恋爱,不得不深感妒忌和爱的苦恼。佐多稻子把这种题材作为对象,是昭和十一年时的事。我们不要忘记,那是在无产阶级文学运动处于崩溃的时期。

《阴暗的图画》在文学上的特点,不管是放到无产阶级文

学的明朗的延长线上还是放到私小说的延长线上，都不能占有位置，它就象开卷便出现的勃鲁盖尔①的绘画在达到了象征性诗歌描写效果的同时而存在一样。这里，不是也可以明白强调与战前文学断绝关系的道理了吗？

椎名、大冈、武田

椎名麟三为人生无意义而烦恼。他的《深夜的酒宴》写主人公想怂恿住在公寓里的妓女加代去与公寓的主人——主人公的伯父仙三——结婚。可这是一种极端不良的感情：

“老人是一个对他人毫无情感的人，所以与这种老人结婚肯定很悲惨。不管做什么事，仙三总是不满的。所以从早到晚大概光是受仙三的责骂，一事无成。要不了多久，她一定会在某一天什么都不能干了，恐怕连一只茶碗都洗不了啦。然而在她日暮途穷、什么都不能做了的时候，她还是忍受不了仙三的所作所为。我眼前活生生地浮现出因为不安和绝望而憔悴至极的加代的样子。”他既没希望也无幸福，对于眼所及的一切，他只有“无法忍受”的感情。而对无法忍受的现今，他除了忍受又毫无其他的办法。

小说在此描绘的人，是使其彻底地感觉到人生无意义的人。这种小说也是日本文学史上不曾有过的。椎名麟三所站的立场，是不相信任何可给生活带来意义的既存观念。椎名

① 勃鲁盖尔（一五二五——一五六九），尼德兰画家，生于农民家庭，对贫苦农民寄予同情，作品具有鲜明的尼德兰民间绘画的特征。

麟三说，唯一可资依据的，是读了陀斯妥也夫斯基的作品而得到了启发性的教诲——一个人无论对人生如何绝望，他也总会发出“救救我”这样的呼叫声的。

大冈升平的《俘虏记》（在集子《俘虏记》中叫《被捕之前》）有纪录亲身体验的性质，也许这就被认为是与既存的私小说相类似了。大冈升平在这篇小说中写道：

“我早已不相信日本会胜利了。我憎恨把祖国引进这种绝望之战的军部，可是在此之前，我既然没有作出过任何可以阻止他们的努力，事至如今，我也就觉得没有权利去抗议他们给予我的命运。”

这种灰心丧气的表现说明大冈升平的作品与私小说的一般形式是不同的——首先得严密地调查一下，自己该有的主张到底有没有呢？如果说不开枪射击眼前的美国兵是善举，那就不得不先搞搞清楚：究竟能不能主张发扬自己有人性的善举。在极端饥饿的战场上，一个士兵不吃人肉，要在这一行为上写出对神爱的认识时，大冈升平十分注意地把它放在狂人的日记这一假设上（《野火》）。这种含羞和禁欲主义与旧有的私小说作家提出自己主张的形式，是性质完全不同的东西。

武田泰淳是在上海这个异国之地迎来战败的。在对战败这一未曾有过的事态的接受形式上，与在日本内地迎来战败相比较，武田泰淳就同时具有十分广阔的视野。他的认识是站在“一切都在变”、这整个世界在作巨大运动的观点上，来看待每个人个别的生存命运的。武田泰淳进而又在《审判》中描写了一个日本青年的战后生活方式——终于只能选择否定性

地来看与中国的关系。这里也表现出了日本人的一种新的精神形态。

对明治之后的很多日本人来说，中国是侵略的对象，中国人是杀戮和侮蔑的对象。《审判》却与旧日的大多数日本人对中国(人)的认识有着截然不同的看法。武田泰淳提出了中国和日本在相互关系上的形式问题，不久，这一长年的意识问题在更大更复杂的认识基础上，朝着纵深发展，这就是后来写的《风媒花》(昭和二十七年一月至十一月《群像》)。

当然，这里只不过是引用了一部分的例子罢了。战后文学以在各种意义上克服或者扬弃战前文学的形式为志向，并把这一志向作为其本质上的特点加以培育。中村真一郎、加藤周一、福永武彦等人的“白天诗歌会”同人，从在现代西欧文学中找出范例的观点出发，在否定自然主义、私小说式的现实主义上，热情洋溢地致力于日本文学的改革，这也正是一种与战后文学的特点部分相连的新的精神活动。

在有关战后文学的各种议论当中，有一种意见认为，战后文学中主张“断绝”的新思想不过是一种神话罢了。然而这绝不是神话，事实上根据众多作家和作品中找出来的战后文学的重要特点，可以说，创造性地发展日本文学的一些道路就在这里得到了开拓。

第六章　转向体验和文学

《阴暗的图画》的现实感

没有草、没有树、也没有果实！暴风雪荒凉地刮过。太阳被云所遮，暗淡无光，远处高高的山丘一带便呈现出焦土色，地平线是昏暗的，大地到处星散着一个个漏斗形状的黑洞洞。洞口附近发出的光泽就象充满旺盛生命力的嘴唇一样，开口于一堆堆土馒头中央的这种洞，将承受笨拙而淫乱的反复摩擦，简直象软体动物身上的肌体那样，在大地上张开了好几个口子，它会使人联想到，那里埋了好几层没有大腿、只有性器官的奇怪的女人。

《阴暗的图画》就是这样在主人公深见进介抱着勃鲁盖尔的画进行印象叙述的同时，起笔了。这种晦涩而粘糊糊的勃鲁盖尔的画所描绘出来的黑暗，不仅仅重叠到了主人公与其朋友们的暗淡青春上，连经过日中战争、不久便向太平洋战争发展的日本社会状况本身的黑暗，以及置身其中而受到压迫、受到强制的日本民众的黑暗生活也被重合到一起了。

野间宏在昭和七年(一九三二年)入京都第三高等学校文科丙类学习,不久,与法国印象画派①系统的诗人竹内胜太郎相会,在竹内胜太郎的指导下,野间宏对法国印象画派的作品极为佩服,在这种文学的青春期中的持续修炼,给了野间宏丰富的养分,使《阴暗的图画》一开头就产生出象征诗的效果了。

日中战争开始的昭和十二年,乃是日本革命运动被强行毁灭殆尽的时期。只有京都大学,作为"左翼的乐园",尚处于"暗花盛开"中。深见进介有三个亲密朋友:永杉英作、羽山纯一、木山省吾。身居领导地位的永杉英作认为"日中两国的冲突乃是日本统治阶级最后的危机",他估计,"具有转向无产阶级革命倾向的资产阶级民主主义革命"将在两年之内来临,他觉得,必须把一切力量投入到这项准备工作中去。

与永杉英作等人的这个学生团体相对立,还存在着一个被称作合法主义者的小泉清一等人的学生团体,但深见进介是倾心于永杉等人的,他在朝他们靠拢。可以这么说:"他看着永杉、羽山、木山等人的脸,感到还是这里才是自己应该来的地方、应该在的地方,自己别无他途。"不过深见进介不会使自己同化到永杉英作要走的道路上去,当然也不会去与小泉清同调。小泉清曾说过这样的话:"即使考虑了这一点,也没什么特别卑怯的呀。与其往后会发生叛变同志的局面,倒是

---

① 十九世纪下半叶在法国兴起的一个画派,该画派一反学院派的保守思想和表现手法,使绘画发挥光色原理来加强表现力,对绘画技法的革新有很大影响。

应该先仔细考虑考虑。因为进步这事儿乃是一生的问题哪。当前发展呢？还是四五年后发展呢？（中间略）日本的资产阶级还很巩固，我想，我们站出来的时候还要更晚一些才行。”深见进介听了这话后，心中予以激烈地反驳：“这真是个善搞折衷主义的家伙。”他一定预感到了这么一个问题：小泉清那种合法主义者，顾名思义，结果恐怕是会朝沦为无为之徒的右翼方向倾斜。深见进介虽然觉得永杉英作等人的生活方式使他感到十分亲近，他甚至觉得那才是自己唯一的归宿之处。然而他又不得不感到“他全身都听到了一个声音在对他说：错了、错了”。

看来，作者贯注在作品中的基本主题当是在于怎样解救深见进介抱有的这种“切肤之痛”。在学友眼中，深见进介的态度是优柔寡断的，对此，野间宏解释道：“这是一种以孤独来忍耐苦痛的态度，深见进介并不象别人那样向朋友诉说自己的苦痛，既不叫嚷，也不表现为明显的放荡。”对于深见进介在内心抱着这种态度而不得不显示出来的晦涩心理，野间宏是想竭力予以表现的，所以，《阴暗的图画》确实是要想揭示出可以说是“切肤之痛”的现实感的，而深见进介为了冲出这“切肤之痛”，究竟在作何考虑呢？这可以从下面的这些抽象性的话中看出来。

> ……他探求自我的完成，是一种思想尚未定型的探求，或者毋宁说是在走任性执着、无论如何也离不了执著的道路。这是一种基于利己主义的保存自己和带着执拗

成份的道路。冷淡的自我气质溢于言表。不过可以认为，在日本除了闯出这条探求自我完成的道路外，他是没有其他生路的。产生这种情况，固然是出于这样的考虑：那也许是还不存在“个人确立”，而这“个人确立”的问题是一个大问题，是无论如何必须解决不可的；于是就觉得有确立资产阶级民主的必要。但是深见进介却是以铭刻在自己身上般的语言来考虑探求自我完成的踪迹与不断努力的累积。他把自己的道路称为“以科学性的作法来努力探求自我完成的累积”，并把重点放在最后的累积上。

永杉英作、羽山纯一、木山省吾后来都逃脱不了死于狱中的命运。经历了拘捕、转向、出狱过程的深见进介“不认为永杉英作等人的行动是错了的”，与此同时，他“觉得他们的行动从深处震撼着心灵和肉体”，他“也不认为自己是错了的”。深见进介心想：“我要是被捕将会怎样呢？我害怕暴力，我一定忍受不了，也许会死的哪。”他是那种“在思想最后触及到死的问题时，常常不能承认自己被消灭的”学生。这种思想是与下述的思想方法一脉相承的——“日本人，不，日本的学生们，他们太轻率地看待生命，太不保重自己了。所以有些伟大的人物将要诞生，却又夭折了……”这种思想也是与深见进介回答木山省吾的询问呼应一气的——木山省吾问：“那末，你对永杉抱什么看法呢？”深见进介毫不犹豫地答道：“现在，我只能说在永杉身上看不到他自身的绝对性了。”

新形式的创造

本多秋五把《阴暗的图画》的主题加以概括，他说："这篇小说的主题在于以特定的意义来'努力肯定自我完成'。不言而喻，这个'自我完成'并不是指在社会前面或超越社会之上的什么地方的自我完成，而是指学习共产主义学说的青年知识分子在盛行社会性责任的时期想探求新的道路——在内外的形势都极坏的情况下，有没有一条既不做背教者也不做殉教者的新的道路？"(《〈阴暗的图画〉和转向》，刊于《转向文学论》，昭和三十二年未来社出版)

平野谦细致地调查了《阴暗的图画》的远近两方面的时代背景，清查了野间宏一定要写《阴暗的图画》的主体条件与时代的客观条件所形成的交叉点，在新潮文库版的《阴暗的图画》(昭和三十年)里写下了解说，他支持本多秋五的卓见，同时也提出了批评：

"……以往从事革命运动的人们，归根到底，不是做殉教者便只有当背教者这条路。及至《阴暗的图画》的主人公，首次出现了第三种的新形式。必须注意，这种新的形式是前所未有的，其产生出来的苦恼被清晰地烙到《阴暗的图画》的发想、体裁和主题的费解上去了。"

《阴暗的图画》的主人公既不是那种殉教者，也不是背教者，而是前所未有的"第三种的新形式"的人——这条新路是否能够开拓出来？对于不惜生命投入反战中去的友人那"不

得已的正确”的生活形式，他认为：“这还不是‘不得已的正确’的问题，必须把不得已的正确好好地加以纠正。这是我的任务。此项工作非得有人去干不可。”不是让这一决心仅仅停留在深见进介一时的心血来潮上，关键是在于怎样去具体地付诸实现。

荒正人的文章主张：与其认为不是以利己主义的认识为媒介的人道主义是虚妄的，倒不如去大胆注视人们的利己主义的丑恶。《阴暗的图画》的文体虽与荒正人的文章完全不同，但总叫人感到《阴暗的图画》的主题与荒正人的主张颇有其相通的地方，荒正人道出了不经由利己主义的人道主义的虚妄，他主张，倒不如去大胆注视人的利己主义的丑行吧。在《阴暗的图画》中，写到了深见进介的父亲——“在大阪府厅有个位置，永远只是个小官吏”。写到了主人公与一个叫北住由起的女性的恋爱——几乎近于破裂的“不幸的恋爱”。写到了开餐厅的亲生父亲。父亲来信说，这个月母亲生病，要有额外的支出，希望把节约放在第一位，这个月的读书费用不给了，自行设法解决。父亲最后说，在思想问题上要注意谨慎，要以平时的聪明，坚持一贯的方针，别徒劳无益地去参与朋党的事。

父亲的那副样子使深见进介觉得：“这是被钱压垮了的那种人的面貌，是慈祥的心意被钱夺走了的那种人的面貌，是一种在钱中衰弱下去的人的表情。”当深见进介恳求：要是可以，能不能给半个月的吃饭钱时，开餐厅的父亲只是在脸上堆起了“亲切的笑容”，嘴里拒绝得很干脆：“那办不到。”深见进介在心底里把这个餐厅经营者兼高利贷者的父亲骂为“死老头

子，死老头子”。而亲生父亲浮现在脸上的“悠然亲切的笑容”，在深见进介看来，“这笑容确实是做买卖用的武装。在这一笑容的后面，藏着他那带有一半机械成分的硬心肠。经过长时期的失败了的人生之后，他依然顽强地要与人们抗衡，他那较之身体显得极微小的心灵已被金钱所控制，他这颗男子的心是一颗执著于金钱而发出嘎嘎嘎响声的机械做的心。”这开餐厅的亲生父亲和他的父亲同样都是“在社会的同一场所造出来的人”。这里浮现出了民众只有以被压得变了形的面貌生存的利己主义的丑行。

在与北住由起的恋爱中，利己主义是通过深见进介的暗淡屈节的性欲表现出来的。在勃鲁盖尔的画册里，深见进介“想把眼从画上移开而又离开不了”的画是《淫荡》，这幅画画着一个裸体女人抱着一个象狼一样尖起嘴巴、长着兽足的裸体男人在接吻。“这幅画触及了他的苦恼，他从这幅画中，看到了北住由起与他自己的身影。”深见进介虽然很想把自己解放出来，但他又抱着不容易满足的严重的执著性。

由此可以看出野间宏在《阴暗的图画》中所注视的利己主义，是执著于生命的利己主义，是围绕着金钱的利己主义，是涉及性的利己主义，野间宏把这种种情况重合交错在一起，使其形成混沌重叠的结构，并以具备了这一结构的形式把问题提示出来。

父亲总是在信的最后反复提醒深见进介警惕思想问题，这种谨小慎微的想法不是被深见进介提出反诘，就是使他感到厌恶——这个开餐厅的亲生父亲在亲切的笑容背后闪现出

对金钱抱着露骨的执著心。然而这种厌恶和反诘，归根到底，乃是作者要在自己身上找出与他们同样性质的利己主义的丑行，这一点是很重要的。

武井昭夫的评价

吉本隆明后来写了一篇《转向论》（昭和三十三年十一月《现代批评》），指出，在日本转向的最主要条件是"来自大众的孤立感"。吉本隆明在文章中写道："日本式的现代主义的特征，是思维本身绝不与社会的现实结构相对应，而是要通过理论本身的无意识行为来自行解决。"他指出，多数对转向持否定态度的马克思主义者们，明显地采取无视这一日本式的现代主义特征的态度。对照吉本隆明的这一理论来看，不是不可以说在《阴暗的图画》中所描绘的永杉英作等人的否定转向的激进主义，也是一种对现实欠于洞察的日本式的现代主义。武井昭夫在《战后文学和超现实派》（昭和三十一年八月至九月《美术批评》）这篇论文中写道："由于《阴暗的图画》的出现，文学范畴里的战后开始迈出了划时代的一步。"其理由如下：

> 即使说作者本人并没有明确地意识到这一点，然而野间宏的这篇作品问世后，那些被战前日本革命运动和它的艺术看作有害无用的杂物而加以排斥和克服的、存在于人们内部的保存自己和执著的本能，这才开始具备与革命道路发生关联的可能性，并且发出了强烈的光亮。

《阴暗的图画》是以勃鲁盖尔的画册为开端的，通过对画册的描写，作者描绘出了人的内部世界，这真有无可否定的魄力，使战后的政治与文学短兵相接。

所谓保存自己是指什么呢？（中间略）它是与人体内部的生理本能有机相联、把一切人的欲望和执著加以形成的东西。也许可以说，知识分子的自我完成的道路，就是一切扎根在这种保存自己和执著上。联合和团结工人阶级的基础，就是摆在眼前的集团化和论理化。在广泛展开的经济斗争中，它将被组织起来，激烈地燃烧。凡是无视这一力量的革命运动，就等于是舍弃性欲的恋爱，那岂不使人觉得这是唯心的空虚了吗。即使有浪漫主义存在于其中，却也丧失了带决定意义的现实主义。

在战时的十年阴暗生活中，不容分说，我们面前不是明摆着各种各样从人的内里暴露出来的面目吗——这是由统制了它的战争和天皇制法西斯统治的压迫惹起的。革命运动当然也不例外。在斗争、抵抗、后退、败北、挫折、转向的漩涡中，人们不是尝到了狠狠的报复了吗——对在此之前轻视以至无视保存自己和无视执著本能的报复。人们不是被它们的背叛搞得狼狈不堪吗？它们反而由战争的那一方紧紧组织起来，昨天的革命家今天不是出色地变成了战争的赞美者了吗？

所谓战后文学，实际上是要分析这一过程，建立一条开辟政治和文学新方向的道路，并且必须在这条道路上寻找起点。而《阴暗的图画》就含有这唯一的可能性。

武井昭夫的论文的着眼点是批判性地研究：将人的利己主义问题纳入“探明战争的伤痕因压抑而歪曲了”的轨道——野间宏在写了《阴暗的图画》之后，总算把“自身内部的革命能量”作为《阴暗的图画》的投影提出来，但他并没有完全自觉地意识到这个问题。但是武井昭夫的这篇论文至少在评价《阴暗的图画》方面是一篇明确提出“战后文学的广阔前途可能就以此为胚胎”的优秀评论文章。

自我的注视和利己主义的揭露

《阴暗的图画》通过深见进介内心深处的眼光，一再执拗地自我注视和揭露利己主义。不过，我认为，这并不是野间宏要把深见进介的利己主义作为利己主义的本身加以全盘肯定。这里，还是不应该忘记可以一目了然的规律——“以科学性的作法来努力追究自我完成的积累”。从这一意义上来说，宫本百合子在昭和二十一年十月召开的新日本文学会第二次大会上所作的“文坛及文学的一般情况”的报告中，曾以《阴暗的图画》为例，提出应该注重“探索社会发展历史与个人有机联系的主题”，需要留意这样的评价事实：

“作者说，主人公并不想用主观的好恶和唯心的框框来处置自我完成，主人公理解‘通过科学性的操作来追究自我完成的积累’。所谓科学性，不会是指自然科学，那末当是指社会科学喽。这就意味着可以这样来理解所谓文学上不易表现的自我完成——通过社会科学性质的思索、判断、由此造成的人的

复杂行动，来看自己在近于真实的社会中间的足迹和过程。”

战前日本的政治运动，确实多为无视现实的过激表演。而持有疑问、颇感不安的人们，又多去追随众人的大流。于是，不断地处在不是陷入左倾就是陷入右倾的危机中。身处政治运动和政治组织的领导地位上的人，看到了过去政治路线和组织路线上的缺陷和谬误，他们躲掉了严厉的自我批判，战后，又担负起建立正确的政治运动和政治组织的责任。《阴暗的图画》中的主人公所怀抱的决心——“必须再度坦率、认真地端正一下那无可奈何的合理性。这是我的职责。”——正是这种热衷于整顿重建政治运动和政治组织的决心，这才真正开始带有现实化、具体化的性质了。

我想是否可以这么说，战后革命运动领导者们的重要任务是：把武井昭夫所指出的“盘踞在人身内里的自我保存和执著本能”看作“有害无用的混杂物，要予以排除、克服”，但愿“战前日本的革命运动及其艺术”的谬误不再重演。

野间宏在昭和二十二年加入日本共产党，继《阴暗的图画》之后，他进而写了《肉体濡湿》、《脸上的红月亮》、《崩溃感觉》，可是对于野间宏在“批判近代主义”的展开中，让作品日益强烈地一味去追求有个性的东西，日本共产党的领导者们随即就发起了责难。

椎名麟三的“转向体验”的投影

在把转向体验作为文学创作的根底之一而抱住不放的战

后派作家中，我们可以举出椎名麟三的名字来。椎名麟三以《深夜的酒宴》登上文坛的时候，不用说，他的经历是不见经传的。但是，椎名麟三极具体地描绘出刚战败时在昏暗的公寓里营生的最下层的日本人民的困苦生活，写出了主人公一再念叨原共产党员在狱中发疯的事而深感绝望的感情。从这些描写中，当时的读者肯定相应地感到这恐怕是作者的精神上烙有某种深重苦恼的反应。本多秋五说："我觉得椎名麟三给人的第一个印象——一头怪物！"（《物语战后文学史》）这部作品之所以使人感到有可能投入了作者本人转向体验的影子，是因为文中有这样一些内容：主人公须卷从前是共产党员；他在囚禁期间发了疯，在监狱的病囚牢房里住了将近半年；他伯父仙三经营的运输行里一个名叫中村的店员拉他加入了左翼运动团体，后来招致了这个店员死于狱中的悲惨结局；进而将主人公一些公开说出来的对含有共产主义的一切思想和名堂的过激行为表示厌恶的话融入其中。

椎名麟三后来写了《深夜的酒宴》的姐妹篇《在沉重的潮流中》，接着又写了《深尾正治的日记》，他通过作品逐步揭示了转向体验者的特异面貌。在《深尾正治的日记》这部小说中，一个脱离共产主义运动的人物杉本登了场。这是一个把自己这个脱离者"看得很光荣"的人物。深尾正治本来是私营铁路上的乘务员，他在各地转过，眼下隐姓埋名地租了一间木屋住下。杉本前来拜访这位原来的同志，他告诉深尾正治"我刚刚投出了告密信，把你向警察告发了"。杉本又说出了这样一段话：

“请你听清楚。我舍此之外别无他法……我不能爱民众，因为我的良心不会允许我去做一个有权力的人。(中间略)我除了去告密没有别的办法。我只有去出卖阶级，当叛徒。(中间略)所以，不管我怎样为了本阶级工作，叛徒这个烙印是一辈子也洗不掉了。而这种背叛者不是不能成为党的干部的吗？我为了赎罪，不管怎么努力献身于运动，都不是想去当一个有权力的人，这一点应该是毋庸置疑的罗。”

杉本的希望是：革命成功的那一天，如果自己还活着，那就让自己在社会的某个角落里作为一个工人生活下去就行了。为此，杉本特意将“阶级的叛徒”的烙印打在自己身上，这样就事先把通向有权者交椅的道路封住了；杉本就是这样考虑的。由于自己背上了叛徒这个烙印，他认为现在反而可以开始为无产阶级的解放运动竭尽全力了，他这时也成了可以开始叫“共产党万岁！”的人了。由作家来揭示出这种特异的运动实践者的情况，椎名麟三是开山鼻祖。

椎名麟三在《关于作品中的人物种种》(昭和二十三年六月三、四日《世界月报》)中写道：

“我经常收到这样的询问：我的作品中的人物为什么都是庶民阶级或是下层以下的超阶级的人占多数呢？不过，我并不是为了某种目的或是另有所好来选取这些人的，而是因为我只了解这些人……我的内心完全被无数个这样不屑于社会的人占据了。”

作为与那种人接触的条件，作者安排了三个地方：两年不到一点的拘留所生活，本所区的贫民窟，租借的木屋。它们

象征着作者从前的全部历史。事实雄辩地证明，说椎名麟三的作品要比战后任何一位作家更现实主义地描绘出下层社会人们的生活和感情，确实并不虚妄。这就是唯饥饿和疾病才是现实生活中的一切社会最底层人们的虚无主义。难道日本的革命运动始终不能深入其中吗——这篇小说就具有非提出这种疑问不可的魄力。《深夜的酒宴》的主人公说道：

“不，我不记得什么共产主义之类的事，我已经完全忘却了。所谓思想，无不是愚蠢之极的东西。……忘却，这就完了。而自己当时为什么那样热衷于那种思想呢，真是不可思议到极点了。”主人公对一切命名为思想的东西，彻底地厌恶和不信任。这从“……思想什么的都去喂猪吧，思想什么的，充其量也不过象厕纸”这些用词中，也可以明显地看得出来。

可以认为，这里留下了椎名麟三转向体验的深深烙印。根据年谱，椎名麟三在昭和二年进宇治川电气电铁部当乘务员，是年十六岁。不久，为了改革公司的御用团体，组织了刷新同盟。接着，成为日本共产党宇治电气电铁小组的负责人，直至组织日本工会全国协议会神户支部。在昭和六年八月的共产党员被大拘捕前夕，椎名麟三逃往东京，在浅草被捕。昭和八年，终于被处徒刑三年缓刑五年，离开临时监狱，是年二十二岁。在拘留中，椎名麟三读了尼采的《你看此人》，受到强烈的冲击。我们应该注意到这样一件事实：椎名麟三并不认为自己的这种转向是转向，他始终坚持说，这是脱离。椎名麟三在与古林尚的对谈《战后派作家的话》（昭和四十六年筑摩书房出版）里，说道：

“我被捕入狱，这时，党的上层领导们也被捕了。可是这些领导们都转向了，而且一转向便受到官方优厚的对待。若说转向是转往哪里去？当是转向国家社会主义，即纳粹主义呀。可是我根本就不信什么纳粹主义。大家都表示了转向，我却没有转向，我是脱离，也就是离队了。不是那么回事吗？所谓转向，没有由哪里转向什么的这个‘什么’，是不通的。而我呢，就没有这个‘转向什么’……”

这就是椎名麟三为什么要坚持脱离说的理由。当他接触到尼采的思想后，椎名麟三表示，他觉得尽管马克思主义的思想是正确的，却并不是绝对的，尚需要考虑实际存在着的人的问题。在马克思主义中大概找不到这样一种契机，它可以越过人们面临死亡威胁的不安和苦恼。在椎名麟三的脱离意识中，恐怕是混杂有这样一些思想：对政治组织的领导者的不信任；对领导者作为一种权力而存在的不信任；明知在以死刑为最高刑罚的治安维持法下，只要参加左翼运动，就必须随时准备死，但是被捕后一受拷问，由于害怕面临着的死亡，就只好背叛迄今为止自己的整个信仰，可见对自己本身都不能信任；在这个世界上，究竟存在不存在值得自己去为了它而死的东西呢？很可怀疑。

用这种脱离者的意识去看现实，究竟会看到什么呢？只有依然在饥饿和疾病中挣扎；无法拯救的民众的呻吟；只有自己那副同样受饥挨饿、内里空虚得形同行尸走肉的样子。出现在眼前的只有令人绝望的现实。这就是在《深夜的酒宴》中的那个主人公身上产生的苦闷：“我只是在无法忍受的现状下忍受

着。"椎名麟三是一个把自己的转向体验朝现实思想方面去彻底深入思考的作家。脱离的结果，产生了下面这样的最终问题。

> 如果有那种能使我死于孤独的东西存在，那么这东西不会是思想而是其他的什么。思想是只能使我在人们面前是死的。这是我的思想本身的局限。我非常想求得一种不仅仅是让我在人们面前，而是对那孤独来说，也是死的东西。可是我不知道这究竟是什么东西。(《深尾正治的日记》)

《永久的序章》和原罪意识

昭和二十三年六月，河出书房出版的新书——长篇小说《永久的序章》，无疑是椎名麟三对上面那个问题的最早的解答。书中的主人公砂川安太是个装了一只假肢的复员军人，在私营铁路上当检车员。一个看结核病的医生正式告诉他，他活不了多久了。砂川安太听医生这一说，却顿时生出一种欢喜无量似的"生的激情"，他要以"有意于丑恶"为根本，善终自己的残生。书中写道："不能爱丑恶的人，怎么能真正成为革命的呢？"

小说中，在安太居处打扫厕所的中年妇女阿金的打鼾声就是"丑恶"的象征，而安太却去钻阿金的被窝。砂川安太的这种举止与他的另一行为是同出一辙的——他突然把手插入

因丈夫与女儿同床而不知所措的一个外食券食堂①女主人的胸前，她惊吓得要逃跑，他围着桌子追赶。似乎可以说，爱的现实感只有在“有意于丑恶”这一日常实践中才能确立。这大概暗示出椎名麟三在自省罪恶似地探索自己的失败——一个终于不能为爱民众而活着的脱离者。

在《神的丑角》(昭和三十年三月《文艺》)中，作者描写一个叫阿善的乞丐，他无比亲切温存地照顾一个离家出走而无处可去的少年——小说的主人公。直到这个阿善表现出爱好男色的举止，少年心中逐渐滋长出来的嫌恶和拒绝阿善的情绪也爆发了。这个进入某酒吧做事的少年看到阿善来酒吧看他，当厨师狐疑地问少年“这家伙是干什么的”时候，少年回答说：“哦，我可不认识，大概是要饭的吧。”便无情地把阿善赶了出去。这个少年很厌恶“丑恶”，却心平气和、什么罪恶意识也没有地穿着阿善给他的碎白花纹织物。对此，作者表示出严峻的批判态度。这里明显地渲染出椎名麟三的背叛民众的原罪意识。通过《永久的序章》提出来的“有意于丑恶”这一“那里会有革命”的命题，表示出作者承认自身不能为民众而活着的犯罪意识，也是对日本革命运动的趋向——与似乎只能作为“丑恶”存在的社会最底层的人们没有共通之处——的根本性的批判。

① 指凭政府发给的外食券(就餐券)，供应廉价菜饭的食堂。

第七章　战争体验和文学

战争文学的代表作《樱岛》

当一个时代处于战争年代的时候，它就要与战争相适应；战争一结束，就跨入新的时代，这时也必须爽爽快快地开始采用适合于战后年代的生活样式。人们一天一天地熬到今天，实在是竭尽了全力，有些事情便不能分心去考虑。这就是说，一个人即使对人生没有“为什么而活着”的明确的目的和意识，要活的话是能够活下去的。可是，其中也不乏不能这么活下去的人。有人觉得，自己体验过的那个战争究竟是什么呢？他们认为，只要不抓准这个中心就前进不了。

岛尾敏雄在《终于没有出动》（昭和三十七年九月《群像》）中，写一个上等兵在战争结束时说：“今后，我回到家乡，希望能一面种田一面埋头于自己喜欢的创造发明中。”这上等兵已经获得一项登记过的专利权，他能极细致地道出战后生活的具体设想，这次回家乡之后，要想出将发明付之实用的办法来，让妻子帮帮忙，一心一意埋头苦干。作为书中主人公的队长“我”，听到这情况，不能不嘟哝道：“那敢情不错。我不知自己该干什么才好。”为了使自己回复到战后的日常生活中去，

需要经过某种阶段。战争究竟是什么呢？战争在生活和精神上打下的烙印是什么呢？注视它们、弄清楚精神上的安排是有必要的。这些人们不肯轻易委身给单纯的生的自然规律。战败后会产生出众多的战争文学，这也可以说是理所当然的了。

梅崎春生的《樱岛》就是这么一篇着力于表现兵士在死亡面前，精神紧张到极点的战争文学的著名代表作。小说以“七月初，在坊津”这么简洁的起句开始，作品描写密码员“我”奉命调往樱岛，非常紧张地忍受着在面临死亡的樱岛上的生活，力图正确地表现不时出现的心理状态。从枕崎坐火车到达某小镇，“我”在镇上的妓院里，与一个失去右耳的妓女过了一晚。这妓女再三问道：“哎，去死。反正得死。嗳，教教我，怎么个死法好呢？”“我”觉得一阵风从胸中刮过，怎么个死法？这不到时候是不知道的。不过，在不久的将来，死的问题恐怕是要来到了。“我”的心中还存在着痛切的自怜感情——“自己这一生，没尝过女性的温柔爱情，在青春荒废殆尽中，不得不死在异乡。”

我算什么呢？出生以来的三十年，可以说，我都是在想了解我本身而生活过来的。有的时候，我为自己高于凡俗而自傲，有的时候，我又为自己的不足取而自卑，我就在这种此起彼伏的悲喜中生活过来的。在业已濒临的死的瞬间，丢弃了荣誉和自尊的我，该采取什么样的态度呢？

这是在樱岛的生活中，始终盘踞在主人公心中的自问。而答案是直到最后的一瞬间才明白的。作者写道："比起敌人来，我更害怕这个瞬间的来临。""我"对曹长吉良说道："要是我也要死，只希望死得壮观一些。"然而在现实中见到的哨兵的尸体，前额被子弹打穿，一道道的血迹流到了太阳穴，这时"我"不得不对自己提出反问："灭亡能有那么美吗？"要是听凭青春那敏感的细触手舞动，人就常常要陷入迷惑之中。因为越是敏感和纤细，向心力反而减弱，没有集中点的情况就越多。可以说，《樱岛》的作者，是在强调这样的经验：被突如其来的外部力量置于死境时，不管怎么说，思维和感觉只可能集中到一点上。正如小说中所说：

"一言以蔽之，我绝不相信我自己的宿命。因为，我虽然在小学学过地理，但从没想到会到这个南方的岛上来，哪怕是有事出差。何况不得不在这里灭亡！这件事与我是对不上号的。我想，与其说是对不上号，莫如说我不同意。没有同意的道理。"

在怎么去同意这难以同意的事情这一点上，思维和感觉只有去努力一番了。《樱岛》那紧凑和简洁的文体美，恐怕就是由此产生的。我想起了在西伯利亚极酷烈的强劳收容所里生活过的石原吉郎写的一首诗《同意》。诗人写道："明白了，这就是同意。""眼睛突然向下，坚硬的脸腮慢慢地低下，死亡在眼前，马车在眼前，这就是同意了。"看来，石原吉郎也只有同意这难以同意的事情了。换言之，他一定是一个在现实的强制力面前经受了非同寻常的苦痛的人。

《审判》中的杀人和死的问题

政治的暴力，在战争时期达到了极限。高桥和巳在《战争文学序说》(昭和三十九年十二月《展望》)中，就战争一定课于经历过战争的个人三个带极限性的问题时，提出了以下三个问题："第一，使自己杀他人正当化的东西究竟是什么？第二，为什么自己不能寿终正寝而非得死在那里不可？第三，在同样的情况下，为什么不是自己而是其他人死在那里？"高桥和巳说："这是斯芬克司①对所谓战争和革命世纪的现时代的询问。"在战争中，多数人必须面对"死"和"杀人"这个问题。梅崎春生还在《日落处》中，围绕着逃离战场的军医，提出了杀不杀的问题。这篇小说的情节和题材都与《樱岛》迥然不同，但它描绘出了一幅发生在战场上的惨剧。在武田泰淳的《审判》和大冈升平的《俘虏记》中，一清二楚地披露了作者的精神苦斗的轨迹——认真背负着高桥和巳所说的现时代的"斯芬克司的询问"。《审判》的开头写道：

"我想说一说战后在上海的一个不幸青年的事。我觉得这青年的不幸也是我们共同的不幸。至少在我个人看来，这青年的暗淡命运不光是别人的事。"

然而，这日本青年的"不幸"究竟是什么呢？战争结束，这个名叫二郎的青年将会有个美丽的对象，从外表看来，前途充

---

① 希腊神话中带翼狮身女怪。传说她常叫过路人猜谜，猜不出，就将行人杀害，后因谜底被破而自杀。今常用来隐喻"谜"样的人物。

满了希望和幸福。但是青年的表情上深深地笼罩着忧愁的阴影，与恋人幽会，却不见一点儿欢乐。不久，二郎突然单方面解除了婚约。《审判》后半部分的篇幅，几乎都是二郎写给“我”的信的内容。

二郎在中国的农村杀过人。他与兵站总部的伍长一起到村里去寻找萝卜和芜菁。而村民们为防止密探潜入，已经自己动手把村子烧掉了。二郎在村里找到一对烧毁村子后没来得及逃走的白发老夫妇，他开枪打死了这两个束手待毙的老人。应该说，杀死老人是毫无理由的。但他那时陷于“象铅似的麻木状态”。忽然，二郎听到了一种“要杀吗”的嘀咕声。这是在彼时彼地的“真空状态下”朝他袭来的嘀咕声：“杀杀看。只须举枪射击就行了。你还没尝过杀人的滋味吧。试试看。屁事没有。尤其在这种时候，感情是简直没法压抑的。亲手杀人的事还不曾有过，只须干就是了。自己下个决心就成了。除此之外，什么不安都不存在。”

二郎写道：“仿佛验证某种定理似的疲劳，以及终于涌上来的沉重感，包裹着我的四肢。可当时我并不感到自己是个残忍的人。我只觉得自己是某种敢作敢干的特别人物。”

然而这一次的罪行使二郎在战后都不得安宁。他感到吃惊的是：战争结束后，尽管自己天天看战事判决记事，并认为自己也是个罪犯，应受审判，但是自己却泰然自如，因为知道老夫妇俩被杀的，只有伍长一个人。这伍长也在战争中病死了。现在只有二郎一个人心里留有这杀人行为的痕迹。只要他自己保持沉默，根本用不着担心会被人发觉，所以，他有

了绝对不会受审的"可憎恨的安心"，二郎感觉到自己有这种泰然自如的心理就不寒而栗。对二郎来说，闭上眼不去瞧自己的这副样子而去和恋人开始战后的新生活，不言而喻，这只能自欺欺人。二郎不仅拒绝结婚，连回日本去的想法都打消了。

我心里有失去铃子的悲痛，又有痛感自己竟去干了那种事的苦痛。从而产生了前所未有的确实犯了罪的感觉。我甚至开始这么想：犯罪感，也只有这永不离身的犯罪感才是我的救星。我有一种强烈的不安：要是连这一点都失去的话，自己会变成什么样呢？如要不自杀也不被处刑地活下去，除了依靠这一点外，还有什么可凭倚呢。（中间略）如果回日本去，一如从前那样一天天过日子的话，我将会重新丢掉这种自我感觉的吧。因为这不光是一海之隔的距离问题，而是要使我接受没有这种自我感觉的日常生活。我想留在自己犯罪的地方，看着老人——死在我手下的人——的同胞的面孔，生活下去。因为这对时刻唤醒我那动辄就会淡漠的自我感觉来说，是颇有效的吧。

害人者的自觉和自罚自

平野谦在《文艺时评》上说，在武田泰淳的作品中，可以看到一种人的认识的投影——"它与认为性格不变的意识正好相反，是一种认为不知道人会在什么时候干出什么来的可怕

的认识。"这在《审判》中有所表现，在《蝮蛇的后裔》中有所表现，在《"爱"的形式》(昭和二十三年《序曲》第一辑)、《夜虹》(昭和二十四年九月《人间》)、《风媒花》、《光藓》(昭和二十九年三月《新潮》)等武田泰淳的主要作品里都反复表现出这一特点。恐怕武田泰淳在中国战场目睹和经历的种种事实，客观上迫使武田泰淳去正视那种人性的可怕深渊了。光是从不知道人在何时何地会干出什么事这一点来说，并不可怕。可怕的是在于：对自己的所作所为，不管是多么残忍的行为，多么卑劣的行为，只要想干竟然能若无其事地干出来。

《审判》中的青年敢于自我剖析自己那种满不在乎的思想，力图寻找出好的"人性"的所在，应该说，这是触及人的伦理性的根源了吧。武田泰淳这位作家写道："我觉得，我们是要重视人的美和强，然而与此同时，难道不要去重视人的丑和弱了吗"(《人的支柱》，昭和三十三年二月《在家佛教》)。武田泰淳这位作家打算涉足于非人道主义的地狱世界，他睁大着眼睛，以贪婪的关心注视必须得看的一切东西——他一直具有着这种可说是逞强的思想准备。与此同时，我们也不应该忘记：武田泰淳也是位不断意识到得受审的作家。

《蝮蛇的后裔》的主人公，处在没有任何理想和希望的精神性无为状态中，他在战后的上海以代写书信为生，哼着"生活下去也许不象想象得那么艰难"，将日子一天天地打发过去。这个主人公甚至去与为自身大事来商谈的他人之妻谈恋爱，她那病倒在床上的丈夫却信赖着主人公，命妻子找主人公商谈。主人公明知这一情况，还要干出与别人妻子私通的无耻

勾当，他甚至想杀死这个战时夺取了她的贞操、战后的现在依然把不幸和屈辱强加于她的男人辛岛，以至着手行动了。这些无疑就是作者的人生观的表现。武田泰淳还不得不写下这样的场面：她的丈夫已濒临死亡，躺在归国船中的病床上，嘴里忽然迸出一句充满了怨恨的肺腑之言："我要死了，你将无牵无挂地生活下去，这是多么妙啊。"这句话，一下子就把主人公置于被告席上了。

《"爱"的形式》的主人公，平时常涉足于又丑又怪、异常复杂的男女关系中，却显出一副与自身的不道德势不两立的态度，这如同听到恋人町子发出的惨痛声"要挨揍吗"而不禁退了下去一样。

武田泰淳的小说所导致的浮浅的人道主义——看不到人的丑恶的人道主义，作为现代人的认识论，几乎谈不上有什么现实意义。它还导致了另一种情况：绝不以喜悦的面貌来表达非人道主义的思想。这里，我想起了石原吉郎说的一段话。石原吉郎在《悲观论者的勇气》（昭和四十五年四月《思想的科学》）这篇随笔中这样写道：

……被推进害人者行列中去的人，在害人这一点上，将永远置身于孤单的危机中。一个人站在害人者的立场上时，他的位置总是更靠近疏远和孤独。当一个害人者终于摆脱害人者的位置而前进时，一个新的人便从害人者和被害者那非人的对峙中诞生了。"人"常常从害人者中诞生，而不是来于被害人中间。一个人到了最后承认

自己是害人者的时候，他才开始把自己置于人的地位，认识到了一种危机。

我最为关注的，是一个独自离开团体而去的“背影”——当他从害人与被害的动乱过程中，发现自己确实是个害人者时，他感到了冲击。问题大多与那种孤单的独自一人有关。在这里，疏远是算不上什么悲惨的事，它乃是一种具备坚韧气概的证明。

在急匆匆赶着回国的人数众多的日本人团体中，有一个青年离开了队伍，他想留在中国听候审判来否定自己、处罚自己。这里有一种切实的危机——它是站在确如石原吉郎所说的“最后承认自己是害人者”的立场上的。

《俘虏记》不能解决的问题

大冈升平的《俘虏记》早在故事的开端就伏下了一个特性。《审判》中的青年随心所欲地杀死了不能抵抗的老夫妇俩。《俘虏记》中的士兵“我”独自在民都洛岛南面的山中彷徨，精疲力尽后倒在树林边。过了一会儿，“我”发现一个年青的高个儿的美国兵正拨开树丛漫不经心地逐渐朝“我”这边靠近了。这个美国兵似乎根本没有考虑过前面是否可能埋伏着日本兵。“我”没有向这个美国兵开枪。这小说引人注目的发端是有特点的，它没有去写杀人，而是围绕着不杀这一点来写，所以就引出了一些问题。

当时，部队受到美军的攻击，陷于崩溃的状态，“我”也被冲散了，累倒在树林边。“我”估计美国兵会出现在自己眼前，决心不开枪打死他。其理由是：“现在，我打不打死这个美国兵，对我战友的命运、对我本人的命运，都不会产生丝毫的影响。只有这个美国兵的命运会因我的开枪而截然不同了。我不想用别人的鲜血来污秽自己一生中最后的时刻。”于是，当美国兵突然出现在眼前时，“我”就不向他开枪了。

那么，问题在哪里呢？在于大冈升平执拗地提出：不开枪这一事实，究竟是不是为使“我”事先有着的“不要开枪吧”的决意得到兑现而安排的？要尽可能正确地从记忆中回忆出当时的状况来，同时，要尽可能精密地剖析“我”的心理。“我”之所以没向逐渐靠近的美国兵开枪，乃是因为：美国兵在“我”与他两个人之间的距离缩短了一半的时候，右面山上的阵地突然响起了机枪声，这美国兵便慢慢地换了方向，朝枪响处走去，旋即从“我”的视野里消失了。

作者写道：“这不过是一种偶然性。”事实上，随着美国兵的渐渐靠近，出现了“我感到异常紧张，喘不过气来”和“我的右手自然而然地打开了枪的保险”。作者依次举出了一些理由：人类爱、厌恶人血、意志受抑等等，但是当这些被否定了之后，又着眼于这个美国兵“极明显的年轻”使“我”大为吃惊而心动，竟至出现了暂且假设父亲的感情不允许“我”开枪的情况。不过，这毕竟是暂且的现象。大冈升平还在《莱特岛的雨》(昭和二十三年八月《作品》第一号)中，重新提出过相同的问题，出现了这样的概念：

“那时候，我不想朝敌人开枪，因为我听到了‘神的声音’。那美国兵越来越近，在我简直不知道是不是应该听从这‘神的声音’时，其他的地方响起了枪声，使美国兵转向枪响的方向去了，这难道不是‘神的摄理’吗？”

尽管试图周密地综合分析彼时彼地不朝那美国兵开枪的心理状态，得出的都是“不确定”，在一种反省——“这里面也许有某种我内心反省无法达到的法则在起作用吧？”——的怂恿下，作者当然会产生那种“神的声音”、“神的摄理”的观念。

大冈升平在青山学院中学部求学的少年时代，已经读过《圣经》，接触过宗教观念。当他躺在收容俘虏的医院的病床上，思想集中于一点的时候，少年时代受过熏陶的宗教观念突然苏醒了过来，这也不是什么不可思议的事。

这个“神”的问题，在《野火》（昭和二十六年一月至八月《展望》）中，成了进一步向纵深探讨的主题，但是在《莱特岛的雨》中，一度由此得到安慰的“作为证人的神的神学”，也因其含有“自身爱”的成分，被禁欲主义者丢弃了。这种禁欲主义很能代表一直贯穿在大冈升平作品里的坚毅精神：“这神学确实与我不向那美国兵开枪的做法十分吻合，但是到另外的战场上重演的话，就完全不应当了。无论自己有多么确切的理由，强调自己的主张，这总是丑恶的。”与神的观念断绝之后，大冈升平得出的结论如下：

实际上，那只是一瞬间的事实：我丢弃了开枪射击由国家铁定为“敌人”的人。而左右我这一瞬间的行动的，是

我自己一开始就没要选这敌人。一切都在一开赴战场前就决定了的。

这一结论是不言自明的，它说明这结论是不成其为解答的解答。为新潮文库本的《俘虏记》(昭和四十二年出版)写解说的吉田熙生指出：

“……应该注意到这一命题的反证法立论特点，即注意到它在理论上的不可靠的特点。因为‘为什么不开枪呢’这种否定形式的疑问，与‘为什么开枪呢’这种对已经完成了的行为的探求，在本质上是不同的。我们能够就已经完成的行为找出有干系的原因。这时，问题在于是正确的还是错误的。对未完成的行为，其原因总是在否定形式中含糊过去的。”

大冈升平面对的问题，正是如此性质的东西，即使这个假设那个假设、百般综合探讨，看来也不可能达到令人信服的认识程度。大冈升平也是一个与斯芬克司的设问进行格斗的作家。

中村光夫在《关于<俘虏记>》(刊于《中村光夫论作家集(三)》，昭和四十三年讲谈社出版)中写道：

“你青年时代华而不实的解剖癖、过分的自我意识等，全因环境的激变而洗刷殆尽，这里分明站着一个士兵，他只深信与死亡对阵的理性，决不想在死的瞬间来临之前失去明哲的理智。使险恶变本加厉的外界条件，以及与之相应的自己本能的动向，都逃不过你的眼睛。”

这话暗示大冈升平身上也产生出与梅崎春生的情况颇相

似的现象——也许青年时期的梅崎春生对自身过分的敏感性感到无可奈何，他逢上了樱岛这绝境后，不管好歹，总算是获得了精神的集中点。《俘虏记》里并没有抒发飘零在樱岛上的悲哀情绪，只有文风本身不一样的问题——极有自知之明的自我凝视。

战争告诉了人们，以伦理为人的立足点的确切性遇上了极其严重的破坏力量。迈向战后、生存下去的大冈升平也必须在与一个近于不可能解决的问题——这个为什么不朝美国兵开枪的日本士兵的行为，究竟是不是他的伦理性的证明——的格斗中，开始重建自己的精神世界。

《脸上的红月亮》和《崩溃感觉》

战争结束了。为数不少的原士兵们被赶下战场，九死一生地回到了战后的日本。他们开始在战后的社会里生活，但是，这些人的内里是怎么回事呢？是怎样的暗淡呢？野间宏的《脸上的红月亮》和《崩溃感觉》这两篇作品，全是以上过战场而活到战后的人作主人公，来探讨战争对人性的破坏有多深的小说。

《脸上的红月亮》的主人公北山年夫与堀川仓子相识了，仓子因战争失去了丈夫，自食其力地过着战后艰苦的生活。主人公虽然深深为之倾心，但是面对这个不幸的寡妇，他不得不发现自己简直是个一无所知的人。主人公从前有过一个一心一意爱着他的情人，可是他嫌她没有女性的魅力，嫌她的

化妆法笨拙，竟对她十分冷淡，后来思之，悔恨无穷。入伍后，他尝到了新兵过的充满艰辛的日子。当他接到那个情人死了的消息时，他才发觉她献给他的爱的价值有多么大。借此，他也开始发觉自己是多么自私的利己主义者。在战场上的行军途中，北山年夫看见精疲力尽倒在地上的战友，只好见死不救了，因为帮助了战友，支持着自己的体力就有消耗掉的危险。即使在活着跨入战后社会的现在，北山年夫也没法回避：在这恋爱体验和战场体验中显露出来的只为自己能生存的利己主义已陷得很深。北山年夫在堀川仓子身上首先发现的，是她脸上的"一种苦恼的神情"，是一种生命不知被什么在途中强行夺走因而带有某种变态成分的苦恼表情。北山年夫真想闯进堀川仓子的苦恼中去。

"象他这样的人，如果还剩有一点真实与诚恳，那么，他希望自己能够被仓子的痛苦所振动……假如两个人能够心心相印，互相分担痛苦；假如两个人能够彼此倾吐心灵中的秘密；假如两个人互相之间真诚坦率……这样才可以说：生活有了新的意义。"

迄今为止，北山年夫虽然在作这种实实在在的考虑，但是他觉得现在的自己依然是当时见死不救二等兵中川时的自己，这迫使他承认那种事是没有可能性的。北山年夫的这一苦恼，与《审判》中的青年的苦恼有其共同的地方——带自觉地拒绝把自己与过去轻易地分离。

《崩溃感觉》的主人公及川隆一，背着一个在战争中试图自杀而未遂的过去。基于"自杀可以把自己从军队丑恶的压

迫和苦痛中解救出来的考虑”，他想用手榴弹来自杀。他左手的五个手指中，中指和无名指被弹片从根部削掉了，这只左手上剩下的三个手指，确确实实是难愈的战争伤痕的象征——在停战后的当时，战争还在延续。

《脸上的红月亮》写了北山年夫看到仓子“白晰的脸边附着一个小小的斑点”，以这一感觉为契机，他把注意力移向自己，他“感到那个小斑点”不知不觉中成了他自己“心中某角落里的一个小点”，瞬刻之间，“一轮又红又大的圆月亮”、“发高烧的军人们的黄脸”、“行列紊乱了的队伍”依次浮现出来了，然后印象清晰地听见跨倒的二等兵中川的念叨声：“我再也走不动了。”“战争”和“战后”就这样结合了起来。“过去”并没有结束。与《脸上的红月亮》中的堀川仓子脸上的一个小斑点有异曲同工之妙的，大概就是《崩溃感觉》中的及川隆一凝视着的吊死者——大学生荒井的尸体。对于及川隆一难以抵抗由尸体唤起的苦痛的反应，野间宏是这样写的：

象是有什么东西要敲开头盖骨。他把插在裤兜里的左手在兜中紧握起来。他这只不完全的拳头是由三个手指头握成的，那两个手指从指根处被切断了，他清楚地感觉到绽出而已经发硬的指肉在动的信息。这时，在残留着指肉的指根处，出现了曾经存在过两个手指头的感觉。于是，一种微微抽搐着的痉挛在伤疤周围产生了，他以期待某种可怕物似的心情，把手上的神经集中于自己握的拳头上。从这种抖动着的手指伤疤处，（中间略）

他过去生活中的一个镜头涌上了脑海——自己手里拿着一颗手榴弹，默坐在低低的粗木料搭的战地马厩背后。从前的这一情景是他最感厌恶和不堪忍受的。这时，他的意志力现出了极限，不知为什么竟沮丧得一点生气没有，仿佛被撕成了两爿。及川隆一预感到在这一情景之后肯定会有复苏的场面到来时，他象平时那样发热了，觉得隐痛从自己的身上斜着一闪而过。他坚决地摇摇头。

将肉体某一部分的搏动与意识的搏动重合在一起来抓住人们的表现手法，是野间宏的写作特点，这在上面的那段描写中表现得很明显。这里清楚地显示出：《崩溃感觉》的主人公，通过大学生荒井的自杀，认为无论怎么"坚决地摇头"和设防，也不能叫过去的战争在战后的现在复苏。及川隆一无法忍受动辄勾起回忆、浮上脑际的"隐痛"：

"精神衰竭、肉体崩溃的感觉，分布在脊梁中的神经束被扯溃，自己周围的外部世界和在自己身内形成的内部世界都象失去了原形似的，一片崩溃的感觉。"

及川隆一有一个情人叫西原志津子。即使在女房东得悉大学生荒井自杀的消息而去报告警察，请求及川隆一看护一下现场的时候，他心中最关心的还是与志津子的幽会别误点了。一心一意追求"肉体的欢乐所带来的灼热感"和"互相沉浸在肉欲中"，是及川隆一复员回来后的战后生活模式。但是大学生荒井的自杀难以抗拒地唤起了及川隆一充满屈辱的"崩溃感"的记忆，它不允许他象现在这样随随便便地埋没在

战后的社会中。及川隆一在战争中很懦弱。在敌人的一再追逼下，最后曾企图自杀，意志的力量崩溃了。及川隆一即使不愿意也无法回避：想把那情况作为已经过去的事而抛却不管，只能是自欺欺人。“战争”和“战后”的内在关系，在这里很现实主义地浮了上来。

“战争”和“战后”的关系

大冈升平在昭和二十七年由创元社出版的定本《俘虏记》的后记里写道：

“我的意图是想借俘虏收容所的事实，来讽刺占领下的社会。由于连续写了五年，这期间的状况与我起先的构思不同了，格调便不一样了。”

当然，大冈升平落笔写下定本《俘虏记》的第一句“被捕之前”时，他并没有上述的意图，但是写了一个又一个俘虏后，俘虏收容所里众俘虏的各种形态引起了作者的注目，可以认为，这时作者才自觉地意识到要去“讽刺占领下的社会”。在某种意义上说，这一观点乃是一种朴素的认识——把俘虏的现状看作是堕落。

野间宏曾以针对性很强的春秋笔法剖析了及川隆一和西原志津子那种“战后”形式——沉溺在与精神爱无涉的肉欲中。这在大冈升平看来，也许就该唤作不折不扣的“堕落”。看来，这只能认为是两者在本质上有分歧。不过，从他俩都着眼于“战争”和“战后”的关系这一点来说，至少还是存在共同之

处的。野间宏在《崩溃感觉》中，批判了及川隆一沉溺在西原志津子的肉欲中而想把战争的记忆从脑海中抹去的玩世不恭，并促使及川隆一必须走正视战争的回忆的路。不谋而合，大冈升平也要“借俘虏收容所的事实”，即注目于竭力批判战后日本社会的现状，他认为能把“战争”和“战后”相联的东西，只有“堕落”。

《审判》中的青年就认为：要是就这样结婚回日本去，恐怕一头扎进日常生活中，也许连“杀人是犯罪的”这种自觉感都会变麻木的。这一事实不啻是极正确地预言了战后日本人的前景，同时说明这是一种不能忘却的问题。

后来，“第三次新人”作家之一的远藤周作写了《海和毒药》(昭和三十二年六、八、十月《文学界》)，想以九州大学医学部解剖美军俘虏事件为题材，来探讨不大自知有罪的日本人的精神构造。当然，这部作品是信奉天主教的作家远藤周作在追求日本人固有的意识问题——不信奉上帝的日本人的精神构造——中促成的。与此同时，我们尚不能忽视，大家是在那些先行的文学工作者开拓的道路上生活过来的事实：战后派作家在文学范畴内，以日本人对战争的体验为对象，从各种角度来探讨人在战争中的奇怪行径，为此而表现出来的人性中的阴暗面；战争的创伤给战后的生活带来很深的影响；等等。

第八章　无赖派的文学

坂口安吾——对权威的反抗者

战后是一种乱世时代。各种固有的权威都垮了，相信世界上长期存在着什么偶像的心理，也从人们的心中消失了。人们还越来越怀疑社会秩序的稳定性，认为道德归根结蒂就可能是一时性的东西、权宜之计的东西。黑市商人和强盗的出没，可以说是家常便饭的事了。日本战败时，武田泰淳正在上海，他置身于这样的历史剧变中——昨天的胜利者今天成了失败者，昨天的统治者今天跌倒在被统治者的地位，于是暗中滋长出一大观念：灭亡。由于敢于正视"一切在灭亡"这个大的客观事实，就有要对抗世界的混乱局面的苦斗精神。

在这种混乱的时代，所谓无赖派的作家写的作品受到了很多读者的热情支持，原也不足为奇。椎名麟三的作品激烈吐露人生乏味的苦恼："绝望和死，这是我的命运。"(《深夜的酒宴》)坂口安吾发表了大胆的言论："人即使面对战争造成的巨大破坏和命运，也不该是怎么为人的本身的问题。战争结束了。特攻队的勇士不是已成了黑市商人？寡妇不是已为新的面容激起了希望？人依旧没变，只是返回来了。人堕落了。义

士、圣女都堕落了。这是不能防御的，没法通过防御来拯救人。人生活着，人堕落。根本不存在其他拯救人的捷径。”（《堕落论》）它们之所以能同样引起读者强烈的共鸣并被接受，就是因为那是在战后。

以坂口安吾为首，太宰治、石川淳、织田作之助、田中英光、石上玄一郎、伊藤整这些人就是被称作无赖派或是新戏作派的作家，他们中的大多数人战前已各自在不同程度上开始了作家生涯，资质和风格都与战后秩序紊乱的混乱期社会风潮极相配，这就使他们有了活跃的可能性。在这里，我可以例举一些他们的特点。一条是：极不相信权威乃至表示反抗。坂口安吾写了一篇《教祖的文学》（昭和二十二年六月《新潮》），拉出小林秀雄，作为“教祖”进行批判。文章说：

“小林已经不是一个对修人生怀有什么热情的人了。万事都不可靠，于是他总是注目于物、注目于人，专门盯着濒临死境的面容，从中找出必然的东西。他是个古董鉴定者。”

太宰治写了《如是我闻》（昭和二十三年三、五、六、七月《新潮》），开启了对志贺直哉近于恶骂的批判。在此不妨回忆一下织田作之助的随笔《文学的可能性》（昭和二十一年十二月《改造》）等文章。他要求打碎作为“日本传统小说”的私小说的框框，认为：“……志贺直哉的小说成了日本小说的正统作品，成了主流，我敢斗胆断言，这是有罪的。归根结蒂，心境小说性质的私小说乃是小说的一支，不过是小说这长河里的一条支流，要想载起表现人类可能性的大船，这条河太小了。”并批判道：“……近代之前的日本传统性小说，战后依旧在文坛

上享有权威的地位，要求这种保守性逐渐把近代化带到日本文学中来，这是对今天的文学的一种反动，是绝不能允许的。"

坂口安吾还在《颓废文学论》(昭和二十一年十月《新潮》)中说到：不喜欢夏目漱石的"智和理"，不喜欢岛崎藤村"严谨诚实"的"姿态"。

另一个特点是：他们对颓废大多毫无顾忌。这是与厌恶市民社会的伪善性表里一致的。人们一般总是写善良、写健全的，他们却反之，去发掘虚伪和支离破碎的东西。当然，具体的表现形式是随他们各自不同的作家素质而有所不同的。

对坂口安吾来说，他首先把"活下去"放在压倒一切的地位。这一特色，在他战时写的随笔《我的日本文化观》里已表现得十分明显。坂口安吾一反在龙安寺多石的庭院、在法隆寺和平等院等处寻觅美的传统文化观，认为倒是在小菅监狱和干冰工场才真有"无限的美感"。坂口安吾当然有为之感动的事实根据：只有这些东西才是生活中的"必要物"而被安置在"必要的地方了"。这一想法是与《堕落论》的"活下去吧，堕落下去吧"的呼声有机地相联的，进而又与《教祖的文学》中的主张完全一脉相承，该主张是说：

"人生是制造出来的，没有什么必然的样子。所谓历史的样板，不过是为了活下去的粗制的样板。脱去假面具，看清楚自己的原形，从此不受任何形态和范例的束缚，独自走自个儿的路，去写自己一生的历史。"

坂口安吾对颓废的认识也是如此，他在《颓废文学论》中说道："我并不认为颓废本身就是文学的目的。我只是在探求

人和性的必然生活形式，不希望自欺欺人地生活。"这话的唯一基础是，但愿无须顾忌具体、未成熟的现实生活本身而活，即"我只想作为我自己来活"。

坂口安吾在《白痴》中描写了一个战时希里糊涂地天天在没有任何希望和喜悦的日子里反复消磨时间的人，他遇上了一个白痴女人，她自由得除了肉欲的本能外，不受包括道德在内的任何观念的束缚，小说描绘出他俩合在一起才开始发现了人类"源泉"的状况。

太宰治求取的"热情"

与上述的坂口安吾相比，太宰治是一个对"做人"缺乏适应力的人，他从儿童时期起就对全家人一日三次围在一起吃饭感到不可思议，觉得吃饭的时间是最痛苦的时刻(《丧失为人资格》，昭和二十三年六月至八月《展望》)。太宰治写道：

"不吃饭就要死这句话，在我的耳朵听来，只是一种令人厌的恫吓。这种迷信(虽说我至今还坚信这是一种迷信)，总是给我带来不安和恐怖。'人不吃饭就要死，所以得干活，必须要吃饭'，这种话对我来说，又费解又晦涩。可见，让我感到压力重重的语言，并不存在。"

"我和邻居几乎从不交谈，我真不知道可以与之谈些什么。"

极普通的人，每天在极普通地忙这忙那中度过的一件件事，对太宰治来说，就是不安和恐怖的根源。回过头来对照

一下太宰治最后以自杀来结束生命的做法，虽说他的想法不无理由，然而，一个对一日三餐这种极平常的生活都没法不感到恐怖的人，看来也不可能安于当代各种各样极其猥杂的人世生活的吧。

太宰治悲歌"人世恐怖"。当必须忍受这一恐怖、并在现实世界的人和人之间生活下去时，太宰治在某些场合就扮演丑角，而在某些场合会象幼儿似地撒娇。至于用来包裹自己动辄受伤之心的无比温柔的女性爱，对太宰治来说，也是不可缺的内容。从太宰治的《叮咚叮咚》(昭和二十二年一月《群像》)、《维荣的妻子》(昭和二十二年三月《展望》)、《樱桃》(昭和二十三年五月《世界》)、《丧失为人资格》等一系列最后作品来看，太宰治的必由之路浮现出来了，他仿佛横躺在颓废的深处，被无可阻挡的水流所冲击，不得不走向灭亡。

太宰治在《叮咚叮咚》中写出了战后一个青年的困惑——不论是恋爱、体育运动、社会运动，不论要干什么事情，在着手干此事的瞬间，耳朵里仿佛听到一种远处传来的叮咚叮咚的敲槌声，所以一切都变得虚无了。侵蚀这青年之心的虚无的感叹声，就和《维荣的妻子》中的妻子深叹虚无的情况一脉相承。这位妻子对于丈夫的酗酒和欠债累累的无赖行径，简直一筹莫展，遇到在债务上老是来找麻烦的椿屋酒家的老板娘，她的谎话不由自主地出口便是，简直象变了个人，竟那么轻松自在。她在这酒家干活，与那些喝醉了的客人扯起下流的玩笑话来也很随便，后来很简单地被一个雨夜来投宿的青工模样的顾客奸污了。然而，现世的束缚得到了解脱的意识使她

获得了轻松的自在感。这非常暗淡悲凉的心臆，应该说，其苦心经营已在小说结尾处维荣妻子的话语中渲染出来了——她淡淡地说："'人面兽心的人'也不要紧嘛。我们只要活着就行啦。"太宰治相信：人只有在内心深处抱有这种虚无感，才具有善的秉性。他在《如是我闻》中巧妙地写道："文学上最重要的东西就是'热情'。"对太宰治说来，以正常的眼光看到的大颓废，大概也不外乎是太宰治派的"热情"。

> 有这么一群"老权威"。我从不曾与他们中的任何一个人有缘相见。我并不喜欢这些自信很强的人。他们的那种确信感，大概是有来头的吧。他们所谓的神是什么呢？我最近才总算明白了。
>
> 是家庭。
>
> 是家庭的利己主义。
>
> 这是最后的祷告。我觉得，我被这些人蒙骗了。虽说妻子讲话粗野，但只有她是可爱的，不是吗？

太宰治在《樱桃》中写道："我觉得自己的家庭是重要的。孩子夜里突然咳嗽一下，我也一定会醒过来，觉得受不了。"不能认为太宰治说这话是撒谎或虚伪。可是太宰治不能使自己同化到那种对他人的"热情"只限于家族范围内的"家庭的利己主义"。所以太宰治不得不嘀咕："心里不踏实"、"还是双亲比孩子要紧"（《樱桃》）。可以说，把他自己逼至"热情"的极限而生出颓废来的太宰治，终于不得不陷入毁灭的深渊，这也是

无奈何的趋势。

织田作之助和田中英光的毁灭志向

可以认为，志向在于毁灭这一点是织田作之助和田中英光均有的共性。织田作之助因一篇《世相》(昭和二十一年四月《人间》)，旋即成了战后的流行作家，他支撑着病弱的身体，一边注射着非洛谤①一边不停地写小说，最后没来得及把长篇小说《土曜夫人》(昭和二十一年八月至十二月《读卖新闻》)写完，于昭和二十二年一月病故。他以生动紧凑的故事，栩栩如生地再现各种各样猥杂的世相，用偶然性把阿部定的故事、一毛钱艺妓的故事、复员军人的故事、酒馆老板娘的故事等联接起来。这是《世相》的写法。

通过"……为了硬使生活在不安、混乱和复杂的旋涡中的人单纯化而形成的'既有道德'和人道主义的框框，反而是对人的冒渎"，从而能指向"旨在打碎这日常框框的虚构性和偶然性的小说构成"，于是，"小说本来的趣味性就带着近代的气息，在日本文坛上诞生了"，这是《文学的可能性》的结束语，而包括《世相》在内的织田作之助的战后小说，也可以说是织田作之助本人小说观的实践。

田中英光的《野狐》(昭和二十四年五月《知识人》)也是符合伊藤整那类所谓"破灭型"作家的作品。据说正宗白鸟在谈

① 甲基苯丙胺的商品名，是一种兴奋剂。

到对这一作品的印象时，下了"污秽"的评语。小说的主人公酗酒、醉心于阿道姆①，并在妻子和情人之间徘徊，这种形象确实也该受到那种评语。然而，作者把自身与主人公的迷惑重合在一起，他那一味追踪这种迷惑的实实在在的气息，在《野狐》中是一目了然的。

石川淳、石上玄一郎的自觉姿态

同样被称作无赖派或新戏作派的作家，石川淳、石上玄一郎、伊藤整这一些作家就与上述的作家不同，其间可以划出一条明显的界线。一言以蔽之，这是艺术和现实(实际生活)关系的处理方法问题。无赖派的作家们，摆脱旧有的以客观描绘对象为中心的现实主义，使相当自在的小说作法得到了实践。应该指出，这一特色是这类作家的共同点。然而坂口安吾和太宰治对艺术和现实生活之间的理想的沟通法提不出具体方案，最后只得随同生活上的失败而灭亡了。与此相对，伊藤整、石川淳和石上玄一郎都抱着人生虚无的认识论，但是他们把实际生活与艺术之间的直接媒介完全割断，显示出创造自己的文学世界的自觉性。

读一读石上玄一郎的《冰河期》(昭和二十三年二月《中央公论》)、《日蚀》(昭和二十三年七月至九月《潮流》)、《自杀者的向导》(昭和二十五年十月至二十六年八月《文学界》)等作

---

① 一种强烈的安眠剂。

品，就可以十分清楚，不管从什么样的现象世界中选材，这位作者都以坚韧不拔的意念，把它升华到极抽象化水准的主观世界上。而《黄金传说》(昭和二十一年三月《中央公论》)、《无尽灯》(昭和二十一年七月《文艺春秋》)、《废墟上的耶稣》(昭和二十一年十月《新潮》)的作者石川淳，毋庸置疑，他是一位从开头就毅然抛弃朴素实在论式的小说写法的作家。他在战时所写的《文学概论》中，已经明确地表明了石川淳本人的文学观。现试举其中可谓关键的几处地方：

"尚未提起笔来以前，除了地上的现实以外，我们一无所有。在生活现象上，作者也好，他的邻居也好，都涂成千篇一律的色彩。不过，别人只需采取适应生活环境的方式孤立地考虑一件件事，作家则必须在另外一个地方，以纯粹的作家式的方法拿着笔深思——这是命中注定的。当文笔割断了作者与旧日的各种因缘时，作者随即全身投入到另一个未知的世界去了。"(《短篇小说的构成》)

"不是描写实际存在的东西，而是要描绘可能性"(《关于虚构》)；"的确，在作者进入作品中的世界去的第一个阶段，为构成这个世界所必须挑选出来的各种因素还是散在客观世界中的。可是，随着作品的世界的展开，这些因素的性质必将不知不觉地逐渐发生变化吧，因为那里的季节发生了变化。作者不再一一与体验进行不干不净的商量。这时，对作家来说，坚持不懈的努力是必不可少的。这是作家课于自己的一种强制，它与虚构有紧密的关系。"(《关于虚构》)

"有一种叫做追求完人的作法。可是，把这样的作法搬进

小说中来，其后果是不堪设想的。作品必定在狭隘的世界徘徊，很难看到作者的为人有什么提高。”（《关于虚构》）以上就是它的宗旨吧。

若把《废墟上的耶稣》这一题材还原到战后的“地上的现实”中去，无非就是那些充斥在刚战败的城市里的饥寒少年罢了。不过石川淳相信小说作者精神上“坚持不懈的努力”应该倾注在“不是描写实际存在的东西而是描绘可能性”上，因此，他塑造了一个鲜明、强烈的虚构世界：在饥寒交迫的流浪少年的粗暴行为面前，在以焦土和黑市为代表的战后的废墟上，看到耶稣的面孔突然出现了。把“地上的现实”世界看做不可靠的假象而抛弃了对它的希望——石川淳正因为有这样的前提，所以才能够根本不理睬“完人”之类的求道者式的文学概念，他以理智作了多种多样的处理，把精神上的努力倾注于塑造虚构的世界。

山室静写了一篇名叫《颓废的文学》（昭和二十二年六月《群像》）的论文，文中说：不论石川淳怎样在作品中努力塑造圣经式的世界，归根结蒂，不过是以“信仰跳进泥坑反而能得救的……文学概念”为基础的东西，“不知是有幸还是不幸，石川先生只不过是在作品中加了新的调味品以刺激那些在昭和圣代已经倦怠和迟钝的小说读者的食欲罢了”。但是象石川淳这样的作家，早就自觉地割断了作家在现实生活中应有的人格与作品的关系，所以山室静所说的对“真正的信仰”的希求之类，石川淳大概根本就不曾有过。

伊藤整的"表现者与生活者"论

对于"完人"的希求这一问题，石川淳认为照搬过来的话，后果将不堪设想，作品会徒劳地在狭隘的世界团团转。但是伊藤整认为，在文学领域里，这是一个要与"人格美学"相较量的问题，所以他比石川淳更顽固、更艰苦地对待这一问题。战后，伊藤整在昭和二十一年十月于《文明》杂志上发表了《鸣海仙吉的早晨》，嗣后，在各种杂志上陆续发表了一系列有关鸣海仙吉的作品，直到昭和二十三年九月在《文艺》上发表《终幕》为止，完成了长篇小说《鸣海仙吉》。单行本是在昭和二十五年三月由细川书店出版的。与上述有关鸣海仙吉的一系列作品相平行，伊藤整在各种杂志上集中发表了包括考察近代日本文学的各种性质在内的众多论文，并汇编成《小说的方法》(昭和二十三年河出书房出版)一书。

从上述两项重要的工作中，可以清楚地看到伊藤整要抵抗、并与之决一胜负的文学上的对手，不外乎是"生活实验式的私小说家"和"艰苦的求道者式的马克思主义作家"。在伊藤整的眼光里，这二者都具有"纯粹的生活实践的意识"，这是它们的共性。伊藤整在《散文艺术的性质》中说：

"在某些特定的伙伴中，出现过竞相追求更加纯高的生活欲望。对他们来说，造型总是次要和带报告性质的东西，他们将在实践当中互相加以判断。私小说的传统赋予日本的马克思主义文学去把艺术看做狭小、带实践性、舍身和行动性的东

西。”

伊藤整认为，不论文学还是音乐，艺术的本质不外乎是“掌握有生命的东西”。艺术家下苦功的关键在于如何把这个“有生命的东西”所引起的感受具体地表现出来。追求“有生命的东西”，一定会与维持秩序的正义和善的观念发生冲突。假如把它放到现实生活中予以实践，人们只能走向毁灭。如果要让希望经历一下“有生命的东西”的欲望不从人们中间消失，那末应该如何拯救它呢？除了依靠艺术的天地外，再也没有其他方法了。

伊藤整说道：“散文艺术把更神圣的，也就是说，把人们为此而活、为此而死、为此而发生战争和革命的现实生活中的道德因素作为‘艺术’的‘手段’。（中间略）与画家想发挥色彩相配的趣味性一样，为了提高‘趣味性’这个‘艺术’效果，散文艺术家不得不利用正义、恶、色情、革命等‘趣味性’。”

如果把《鸣海仙吉》和《小说的方法》对照着阅读，我们将了解到：石川淳轻而易举地跨过去的地方，伊藤整却一再思考，为使其理论化而付出了艰辛的努力。本多秋五在《物语战后文学史》中仔细研究了伊藤整的“艺术”的理论之后，提出了疑问：

“把‘现实的各种因素’看做构成小说的‘手段’，这对于已往的作品、已经写好的作品，也许可以适用。但是对正要提起笔来着手选写的作品，会适用到何种程度呢？戏剧的剧作家可能想让观众在这个地方哄堂大笑，然后再叫观众大哭一场，他要使眼睛有所享受，也要叫耳朵感到满意。小说的作者

也可能是这样想的吧。不过，那也有一定的限度。把小说看做组合'现实的各种因素'的力学，看做一种'图案'，通过这种理智的操作（中间略）写出来的作品，究竟能不能使人感动？"

平野谦在《我的战后文学史》中详细地研究了《小说的方法》之后，指出：象伊藤整所期望地那样把"表现者和生活者、实践者"之间的关系一刀两断，是不是根本做不到的事？这不外乎是这样一种疑问：为了提高"艺术"的效果，把"现实的各种因素"作为"手段"利用——这么一种人工操作能否成为艺术的创造性能量去感动人们呢？不过伊藤整在战后最初写出来的完整作品《鸣海仙吉》和《小说的方法》中，对于现实与艺术，对于生活者（实践者）与表现者的相互关系，提出了独创性的想法，这是具有巨大意义的。从战后文艺评论史的发展来看，它促使以吉本隆明的《什么叫语言美》（昭和四十年劲草书房出版）和以龟井秀雄的《现代的思想表现》（昭和四十九年讲谈社出版）为代表的表现论得以展开和发展，这一功勋不可抹杀。

山室静在《颓废的文学》中，对坂口安吾、太宰治、石川淳等人是这样评论的：

> 与其期望一部描写宛如在泥潭里挣扎着生活而使人陷入不安、颤抖、呕吐的作品会使人清静，倒不如期望一部健康优美、富有理性的和谐作品会使人获得安慰和鼓舞。我愿意相信人、肯定人，我认为依靠理性是能够加以调整和美化的。完成了这一点，生命就能够到达最充实

最完整的地步。即使有人说“你是知识分子，所以才有这样的看法”，我也不变，我认为不应该改变。

正因为有了这种不可动摇的信念，所以山室静才认为石川淳只是把基督教的观念作为调味品撒到了作品中，认为在危险的虚构的作品世界里，这种颓废倾向是“现代一般人共犯的罪过”，而且不能不怀疑“这样究竟行不行”！山室静之所以提出这一疑问，是因为他也在忍受着精神上的痛苦——“我自己也深受现代颓废派的侵蚀”。所以它是颇有说服力的，与一般的颓废文学否定论是不可比拟的。

在战后混乱动荡的时代，由于让个人具有坚强人格的社会基础已经崩溃，人的正当的生活道路几乎不复存在。结果，被称作无赖派或新戏作派的作家们非大谈特谈这一情况不可了。而《灰色的月亮》的作者志贺直哉，是与这些作家截然不同的，他即使面对悲惨异常的战后现实，也没有使坚强的人格受半点影响。所以，这批作家也只好作为这样的作家生活下去。

第九章　“白天诗歌会”的人们

为了创作正规的宏伟巨著

中村真一郎、福永武彦、加藤周一合著的《一九四六年文学的考察》一书，是将他们三人在杂志《世代》上连载的时事述评“镜头”中的随笔加上新撰稿的部分汇编而成的。他们在战争年代的昭和十七年组成“白天诗歌会”。在战后的昭和二十三年七月创办了杂志《方舟》，它的主体是包括森有正、原田义人、白井健三郎、矢内原伊作、洼田启作等人的文学家社团“白天诗歌会”。《一九四六年文学的考察》的序言中写道：

“执笔者三人——加藤周一(K)、中村真一郎(N)、福永武彦(F)——同属一个年代，即都是在第一次世界大战结束前后出生、在满洲事变以后的所谓军国主义时期就在校求学的知识阶层的青年。

“……这一连串的试验，是某些青年对战败后第二年的日本一年当中的社会里层各种问题的感想，同时也是他们的自我表白。”

其“试论”的对象，涉及西欧文学乃至日本古典文学等各个方面而并不局限在近代日本文学上，它确实是日本的西欧

式理性的充满生气的"自我表白"。他们曾受学于堀辰雄，拥有丰富的外国文学的知识和教养。对他们来说，文学的样板无论如何是在西欧近代文学之中。福永武彦在《一九四六年文学的考察》中的《文学交流》里提出疑问说："……在现代，明治以后的日本，真的有过文学吗？"对明治以后的日本文学界，他的看法是："……成为主流的是这样一些作品：它们极其平凡地描述在日本这种特殊环境中被称为日本式的特殊风俗包围的叫做日本人的特殊的民族的生活。"他断定"环顾二十世纪的世界文学，使人感到没有比日本文学更远离普遍性而贫乏的了"。中村真一郎对日本近代文学也抱着同样的看法，这可以从他曾在《战后文学的回忆》中说的话清楚地看出。他说，早在昭和十年过后不久自己还是高级中学学生时期，就乱糟糟地读了许多西欧的近代小说，"感到日本近代文学实在是小家子相而且贫乏"，"只有骨架粗壮的'正规化的小说'才是值得将来的作家所从事的工作"。据说，中村真一郎在战前到战争时期一直在构思规模宏大的巨篇小说。

他们改革日本文学的意图和激情，不仅是以小说为对象，而且也以诗为对象，从而在《白天诗歌会诗集》（昭和二十三年真善美社出版）里，尝试树立押韵定型诗。按中村真一郎的说法，他们是把战后文学起步当初的重大课题"革命的文学和文学的革命"中的"文学的革命"的方向，作为奋斗目标的（《战后文学的回忆》）。押韵定型诗的尝试也是这种志向带来的一个发现，这在下记的主张中明显地表示了出来："为了矫正和锤炼令人绝望的现代那容易的日本语之无政府状态，使其成为

新诗人的宇宙的表现手段，那么唯有确立严格的定型诗这一条路，除此而外别无他途"(《白天诗歌会诗集·序》)。这种押韵定型诗的尝试夭折了。至于他们的文学理想即要创造正规而宏大的小说这一课题，则持续不断地用实际作品来力图加以实现。

中村真一郎先后写下《在死的阴影下》、《西恩的少女等》(昭和二十三年河出书房出版)、《爱神和死神》(昭和二十五年河出书房出版)、《心灵的黑夜》(昭和二十六年河出书房出版)、《长途旅行的终点》(昭和二十七年河出书房出版)，完成了长篇五部曲。昭和二十九年则完成并出版了长篇小说《夜半乐》(新潮社出版)。福永武彦使短篇集《塔》作为"战后派丛书"的一册出版之后，将《风土》在《方舟》、《文学 51》等杂志上分别发表，接着又完成《冥府》(昭和二十九年四月至七月《群像》)以及写完即出版单行本的长篇小说《草花》(昭和二十九年新潮社出版)。这些作品，都是用各自别出心裁的写法完成的，是他们为了创造理想的小说所作的努力之轨迹。

对它们的评价和批判

《一九四六年文学的考察》引起了战后文坛种种的议论。中村光夫在《文学界》复刊后第三期的文艺时评中谈到这本书时表示支持，他说："所谓'成人'的小说家们可能会认为，诸君宏伟的梦和朴素的信念只不过是青年的梦想而已，从而冷笑一下并不屑一顾。但是，认真思考和切实希求文学的人们，

尤其是对战后文学的现状抱有强烈不满情绪而正在焦燥地寻求出路的一些年轻作家、批评家(这样的人在今日文坛也决不是没有的),肯定会从诸君的议论中，尤其会从诸君的存在本身受到某种清新的刺激。”这是对他们最抱有好感、最充满善意的评论之一。与这相反，荒正人则撰写《经线的忍耐》一文(昭和二十二年十一月《近代文学》)加以批评。他说，“作为二十世纪世界文学的读者而要纺出纬线，那是自由的。产生错觉而认为只是这样也能织出纺织品来，并对日本的文学性的风土、传统表示厌恶，那也是自由的。从树上面笑我们的出发点，那也是自由的。但是，在这自由女神挥下复仇的鞭子之前，我想从友谊出发给你们提供一根经线。这就是经线的忍耐。”这些话是直接针对加藤周一的，同时也是对白天诗歌会的成员最严厉的批判。荒正人还写了《载上奥涅金的“方舟”》(昭和二十三年五月《人间》),更明白地批判了白天诗歌会。荒正人提出这些批判文章，是在杂志《近代文学》第一次扩大同人而《一九四六年文学的考察》的三个作者也都已加入同人队伍之后。对于荒正人的这种严厉的指责和议论，中村真一郎后来回忆时认为，《近代文学》和花田清辉组织起来的杂志《综合文化》(昭和二十二年七月创刊)一起形成“理性的联系”的场所，为推进战后文学起了很大作用。同时又说：荒正人不仅有着“急性子的个性”，而且尚未完全脱离“……左倾政治习以为常的作法即采取攻击身边的伙伴时比批判远处的敌人更为残酷的态度”，他还说，《近代文学》的评论家们怀抱着的文学观念中的“文学”，“……始终是从社会的、历史的、科学的、伦理的

观点来说的文学”，因此，要从他们的评论中取得对于纯粹属于艺术的这一侧面的支持，那是白费心思。由于上述理由，当初指望的应该产生永久而有效的结果的理性的联系的场合，到头来成为梦想而化成泡影了(见《战后文学的回忆》)。

倘若读一读刊登在《综合文化》(昭和二十三年七月)上的座谈会纪要《围绕现实主义问题》(出席者：荒正人、岩上顺一、加藤周一、佐佐木基一、中村真一郎、野间宏、花田清辉)，那就会知道争论的是什么问题了。他们互相对立而争论的一个问题的焦点是在于：白天诗歌会的人们对于近代日本文学(文化)的批判和改革文学的意图，进一步概括起来说，他们的精神，在荒正人所说的“日本的现实”里扎根的程度究竟有多深，他们究竟是站在怎么样的“现实感觉的立足点”上。将嘉村礒多的作品和堀辰雄的作品进行比较时，围绕何者具有更深刻的“文学的现实感”，拥护嘉村礒多作品的荒正人与拥护堀辰雄作品的加藤周一、中村真一郎之间展开了一场双方都寸步不让的争论。

中村真一郎为求得日本文学从自然主义性质和私小说性质的现实主义中解放出来，通过用作家主体的构思力进行的驱使想象力的创造活动，与现实正规的巨篇小说这一课题进行了正面交锋。他始终不渝地力图使其“整体小说”的信念变成具体的作品。他对“整体小说”的理解是：“这是描绘‘人类整个心灵’的小说。它并不是沿着由作家把社会上的局部场面尽可能多地搜集拢来进行组合的方向走去，而是要同时抓住人类精神的种种的相、种种的层。它不仅要现实得透彻见底的映

象，而且要包括梦、幻想、美的体验，有时还要包括病态的幻觉、宗教性的恍惚感。”（《文学所拥护的》所收的《形而上学性质的感觉》，昭和三十七年河出书房新社出版）福永武彦则通过探求“爱、孤独和死亡”的主题而力图使想象力到达人类灵魂深处，为此完全有意识而大胆地作了种种写作方法方面的实验。至于加藤周一，他就驱使自己明晰的合乎逻辑的思考能力，不仅对文学，还对有关整个日本的文化、文明的各种问题发表了自己的见解，表现了文化人特有的重视理智的态度，并且独具一格。对于他们在这些事上的积极意义，必须加以充分的肯定。因为，他们依据坚强的信念所作的工作，确实扩大了日本文学世界的幅员。

脆弱的“现实感觉的立足点”

那末，是不是说荒正人提出的批判是完全看错了目标的攻击呢？也不见得。对白天诗歌会的评价之所以难，也就难在这种地方。在上述《综合文化》座谈会上荒正人曾说：“我认为有必要从文学的现实感这一点来看风格。也有很美但是不打动人心的时候，假如里面没有东西，就会这样。”他这段话是在谈到堀辰雄的文学时说的。但是假如把它拿来评论中村真一郎或福永武彦的具体作品，也不见得是牵强附会。他们的作品究竟获得了多少可取的“文学的现实感”？有关包含在文学性理想之中的正确部分的评价另当别论，看来这还是有加以讨论的余地的。

加藤周一在《一九四五年的浮及利乌斯①》(选入《一九四六年文学的考察》)中这样说：

> 没有比这更拙劣的辩解，说什么消息被封锁，我一无所知。只要有一点理性，就是三岁的孩子也能够知道太平洋战争的结局。(下略)
>
> 难道没有可闻其声的耳朵乃是东京市民的宿命？还是说不信其言是理性的宿命？
>
> 不论何者，理性总是正确的，但是该听的时候不一定都听了。

尾崎行雄曾说国家总动员法的木马是危险的。加藤这段话是用来指责他的，同时也用来批判曾经对总动员法喝过采的东京市民。但是，假如有一个东京市民看了加藤周一这篇文章，恐怕就会闷声不响摇摇头了。这段正确得无以复加的话，不会打动听者的心，恐怕会被当作耳边风，左耳进右耳出。荒正人曾说《一九四六年文学的考察》的作者们的"现实感觉的立足点"脆弱，指出他们缺少"经线的忍耐"是有其相应的道理的。加藤周一曾写道："……与御用议会一起对总动员法喝采的东京市民，在东条一伙从木马腹部钻出来发动战争，使东京变成焦土、令人无家可归、无食充饥的状态时，大概也不会忘记往年的喝采吧。"在这里，可以说几乎完全缺乏对于如

① 浮及利乌斯(公元前七十年至公元前十九年)，罗马诗人，有《牧歌集》、《农耕诗》等作品。

此而外没有别的办法的当时日本民众生存之苦处的理解。

不论是战争还是别的什么，只要是存在着的现实，那就感到愚劣不堪，只用厌恶的视线投射过去，这种时候，产生了从观念上创造脱离现实的世界的愿望，那倒并非不自然。白天诗歌会的人们对于理想的小说的憧憬，也是这样产生出来的。但是，不论是梦、幻觉还是别的任何东西，即使说是虚构——不管怎样虚构——都不可能是从无进行创造的。即使是作家打算要在作品内部展开其所想象的世界——不论是怎样的想象的世界——这时以构思的力量作为媒介进入作品的素材本身，也始终只能是从现实的世界中借用过来的。

中村真一郎在他的论文《从文学性中摆脱出来》（昭和二十三年十月《展望》）中提出了"作家如何摆脱既成的文学世界"的课题，并提出有可能办到的摆脱方法之一，名之曰"假设性质的摆脱"。他说："作家虚构一个完全脱离了一切日常体验的、时空外的假设世界，并在其中将他所抱有的新的现实性的体验化成情节，即童话。" 兔子、猫、狗讲人话，这确是虚构，只能作为假设的世界发生的事才能成立。但是，这时不能忘记的是，这种虚构的世界的素材本身，却都是从现实借来的事物，作家构思力的作用，是在于如何来加工这种借来的素材这一点。"兔子"也罢，"狗"和"猫"也罢，都是存在于现实世界的素材；"说话" 也是作为人类的能力而同样存在于现实世界的素材。童话就是采取在观念上把这种人的能力强加于其他动物身上的方法进行在想象中的世界里的自由加工。所以，作家在写小说的"场"展开想象中的世界时，在其根底，必然存

在着这位作家对现实的认识或他的现实感受。而这些对现实认识的质和对现实感受的质，在小说的创造过程中所占的比重是相当大的。热情支持《一九四六年文学的考察》的三位作家的中村光夫，在《日本的现代小说》(昭和四十三年岩波书店出版)中论述"战后文学的发展"时，先肯定"他们都是毅力很强、锲而不舍的实干家，一直在自己选择的荒地上耕耘"的文学家，但是最后说："……从他们的工作中尚未产生具有决定性意义的作品。"中村光夫认为这是由于"支配着我国文学界的时代潮流的潮汐很激烈"。这当然是理由之一。但是，从这种外在条件的侧面来探讨之外，有必要从另一种不同质的角度来探讨，即为什么他们指定的文学理想未能得到充分的体现、未曾超越实验性和摸索其可能性的领域。我认为这是尚未触及的关系到日本文学今后的一个发展方向的重大课题。

第十章　异端的文学家

埴谷雄高宏大的观念世界

可以说整个战后文学本身就是一个巨大的实验场所。西欧式的正统的巨篇小说这种观念，当然是其中的一种。野间宏提出的必须将人作为心理条件、生理条件、社会条件的统一体来加以把握的"综合小说"的理论，也是创作方法上的划时期的一种实验而已。野间宏在战后花了很长时间从事《青年之环》的写作；随着创作的进展状况的推移，后来他扬弃了"综合小说论"而趋向"整体小说"的理论。

再如拟将在战场这种极限状况里的一种体验的事实加以再现的大冈升平的《俘虏记》，在发表当时则遭受到如平林泰子那种在既成的现实主义文学的框框内思考的作家的批判，他们认为：小说中围绕定下"不射击"的决心和"没有射击"的行为的"我"的心理分析，作为论文或许可以允许，但作为"小说写作的技法"是不能允许的(见《创作合评》，载于昭和二十三年五月《群像》)；而证实它作为一种"方法"也能够成立并作出正确评价的不是别人，而是属于战后派评论界新一代的花田清辉(见《创作合评》，载于昭和二十四年四月《群像》)。因

此，跟以前的文学相比，也可以说整个战后派文学都具有异端的性格。其中作为最鲜明地体现这种异端性格的作品，是埴谷雄高的《亡魂》，这是不能不谈到的。

这部作品开头的部分发表在《近代文学》创刊号上，后来断断续续地在《近代文学》上连载到昭和二十四年（一九四九年）十一月而中断。前三章作了修改后，未全部完成就在昭和二十三年十月由真善美社出版单行本。长期中断之后，于昭和五十年七月在《群像》发表了《亡魂》第五章《梦魔的世界》。在改写了未收录在单行本中的第四章后，于昭和五十一年四月由讲谈社出版了包括第一章至第五章的定稿本《亡魂》。但是，《亡魂》依然是一部未完成的作品。埴谷雄高有着从无政府主义转变到马克思主义的青年时期的思想体验。昭和七年，他以共产党员身份被捕，不久即以违反不敬罪和治安维持法的罪名被起诉，送进丰多摩监狱未定罪犯人的单独牢房。在翌年十一月被判决服徒刑两年、缓刑四年之前，度过了大约一年七个月的狱中生活。据说他在这个监狱的单独牢房中读了康德的《纯粹理性批判》，而对于其中阐述的先验的辩证法深为惊讶。看来，埴谷雄高根本上的思想转变，是以狱中对于康德思想的觉醒般的体验为契机的。在《亡魂》的自序中，埴谷雄高将自己的思考的基本态度，命名为"对假想的凝视"。同时作为创作上的具体方法列举了"极端化"、"暧昧化"、"神秘化"这三种方法。或许可以认为埴谷雄高是在将自己置身于"……一味寻求事物的根源和极限"的宏大的"思考实验的领域"、"妄想实验的领域"，从而构思其《亡魂》的。这部作品中的一

个人物三轮与志思索的命题被定名为“同一律的不快感”。他（三轮与志）开始嘟哝：“我——”但他总是无法接下去说出“——是我”、“硬要这样说，实在感到无法形容的不快”。他总感觉到“在主词和宾词之间有着几乎无法跨越的、恐怖而不快的深渊正把它的龟裂摊开着”。不论是自己限制自己，还是受到其他的限制，对他来说都是“不快”的。而且他不仅感到这种“不快”是自己的不快，同时还感受到这是“宇宙性的气氛”。存在于宇宙间的万物，对于自己是现实的存在，不断地发出表示“不快”的呻吟声。三轮与志感受到这是在诉说其存在的宇宙的气氛。它表现着埴谷雄高对于永远不会有结束的“存在的革命”的强烈渴望，是他这种渴望的投影。

埴谷雄高的构思方法，是通过观念使自己在完全非现实的场所、无限遥远的彼岸飞翔，从而用观念上已转移到那无限的彼岸位置的眼光来把握现实，回到现实。当埴谷雄高的这种思想方法对着政治发挥它的作用时，就会成为从彻底的理想主义的立场进行的批判了。最能说明这一点的例子，莫过于《幻视中的政治》(昭和三十五年中央公论社出版）一书了。这是将埴谷所写的《目的能够净化手段吗？》及其他谈论政治性问题的多篇论文汇编而成的。埴谷雄高的文学，是基于对假想的凝视，即对于不可能性的无法抑制的灵魂的要求，没完没了地彻底展开其“思考实验”。他的文学以发展了过去的日本文学家谁都未曾设想过的规模宏大的观念世界而载于战后文学的史册之中。

安部公房作品的独创性

以《终道标》登上战后的文坛，发表过《为了无名之夜》(昭和二十三年七月《综合文化》)、《黎明前的彷徨》(昭和二十四年一月《个性》)、《墙——S·卡尔玛先生的犯罪》(昭和二十六年二月《近代文学》)、《巴贝尔塔之狸》(昭和二十六年五月《人间》)等作品的安部公房的文学，也带有浓厚的异端的性格。《墙》被授予昭和二十六年度上半期的芥川奖。当时评选委员之一的宇野浩二认为这是"不可理解的小说"，严厉地批评它为"……写实的地方几乎没有，完全没有。一言以蔽之，《墙》看来有内容，其实一无所有，甚至是有无聊之处的小说"。舟桥圣一则认为"……新的观念性的文章，这是个特点，这是以否定实证主义精神为构图的抽象主义的艺术作品"，并给予肯定的评语说："……作者自由而健康的批判精神跃然于纸上，在这一点上，暗示着新小说的典型的出现。"从这部作品的性质看来，出现这种极端对立的评价是不足为奇的。故事开始的安排是：有一天早晨，主人公的"我"一觉醒来感到"有些异样"，后来发现，原来"我"丧失了自己的名字。这或许可以在卡夫卡的《变形记》中找到实例，不过在日本近代小说的领域中，这种寓意式的变形故事是罕见的。情节的展开也充满了异想天开之处。

据埴谷雄高的《关于安部公房》(昭和二十六年八月《近代文学》)记述，安部公房初次登上文坛的作品《终道标》最早的

原稿上标题为《粘土泥壁》，阿部六郎还附上"相当不寻常，如何？"的字句交给了埴谷雄高。埴谷在读后感中说："面对面地处理了可以称为存在感觉的事物，我感到有一个我所期待的作家出现了。"以"为何人非如此不可？……"这种哲学性的提问开头的这部难懂的小说，可以说其中有着跟《亡魂》的作者的思想领域相接的地方。

还有，《为了无名之夜》的主人公是能够接连一两个小时窥视着黑咕隆冬的床底下而把一切都丢在脑后的人；他在那儿见到出现幻影般的种种"景色"时，就感到"有着把一切连接起来，并跟一切相连接的风"，感觉到"一切细小的，比如说甚至连杉树的叶子的一段，都为了要跟宇宙连接起来而百般耐心地热切地盼着我"。看看小说这些段落中这类非平常人所具有的感觉的显示方式，似乎也可以认为它跟《亡魂》中的三轮与志有着相似之处。

埴谷雄高曾说，安部公房携带《终道标》登上文坛后，要跟椎名麟三和埴谷雄高学习"以观念作为探索的手段的同时，也使其成为探索的目的的方法论"，并指出他后来接受花田清辉的影响，朝先锋艺术的方向勇往直前。

战后不久和冈本太郎共同组成"晚会"的花田清辉，是居于领导地位的先锋艺术观念的提倡者。其主要命题之一是："一言以蔽之，艺术家的先锋派究竟会不会获得先锋派政治家的眼力？倘若他们用迄今注视着内在世界的视线来注视外部的世界，那末先锋派的艺术家立即就会变成先锋派的政治家。"（《关于苹果的一点考察》，载于昭和二十五年九月《人

间》)

正如本多秋五所指出的（《物语战后文学史》），在《终道标》和《墙——S·卡尔玛先生的犯罪》之间，可以看出有着飞跃的演变。可以认为，安部公房认识花田清辉而获得先锋派观念并自觉汲取后所产生的影响，在这里起了重要作用。写了犹如将存在主义哲学在文学上加以翻版、变奏那样的作品的安部公房，演变成为注视事物、注视外部、注视现实的作家。盯着外部的安部公房的眼睛，发现在那里有着种种不合理的地方。

"夕阳西下。这是人们急匆匆回到窝里去的时候，我却无家可归。"当这里的"我"为了寻找自己的家而行走时，不知何时却变成了很大的蚕茧，而这成为"确实不受任何干扰的我的家"，可是，"这一下却没有了要归家的我"了。这是写了这个故事的短篇小说《红蚕茧》(昭和二十五年十二月《人间》)中的描写，它出色地用寓意的方法表现了现代人所处的状况——归属到某处立即意味着丧失自己——的不合理性。用"墙壁"来比喻不合理性看来也是可以的。在《终道标》的结束部分，有着这样的呐喊："这一下我可完全占有了自己。再也不会有什么来抢我了。(中间略) 现在我才真正是我的国王。我已到达一切故乡、万神所在之地的对极。"但是，在这个世界上，无论你生活在何处，毫无例外地处处都要强制个人归属于社会的。"名字"不过是放置在社会性的各种关系中的个人的象征而已，丧失了这个"名字"的《墙》的主人公却被认为是罪犯而非接受审判不可。

佐佐木基一在新潮文库版的《墙》(昭和四十四年)的解说

中认为，安部公房小说中的主人公“对于丧失现实世界的生存权并不感到深刻的苦恼，几乎可以说完全没有对失去的事物的留恋之情”是很显著的特征，并指出这是安部公房的独创性的表现。矶田光一曾写过评安部公房的论文，题目是《移动空间的人类学》(载于《现代日本文学大系》第七十六卷的解说，昭和四十四年筑摩书房出版)。评述时他说，“安部公房具有拒绝植物性的抒情的精神，而希图求得对无机物性质的现实的新的适应”的愿望在起着作用。

安部公房确是对于丧失故乡并不哀叹、有着适应于生存在沙漠般的城市社会的硬质精神的人。一般人在撞上“墙壁”时，就会在墙前站住，认为此路不通而返回来走开。安部公房小说中的人物遇到此种状况时却反而变得生气勃勃，积极思考而开始行动。这些内容明显地表现了安部公房的那种硬质的精神。“虽然如此，他还是无法把眼光从墙壁上挪开。相反，他为那黑暗所吸引，想要把最里面也看个仔细而盯住墙壁”(《墙》)。由此可见，“墙”不是个界限，相反地成为在它面前开始采取行动的契机，而这行动是受到自由而富有朝气的精神的支撑的。作为“先锋政治家”的安部公房究竟有没有作出过值得一提的成绩姑且不论，至少在文学上，“先锋艺术家”安部公房是作出成绩的。不论现实成为何等样的墙，不论现实成为何等样的不合理的存在，都不是从那儿就折回来走回头路、回到过去的价值，而是注视这个墙，与它斗争，毫不畏惧地踏进在墙那边展现的未知的领域，这样才能证实人类精神的自由的活动——安部公房的好些作品都寓有这样的教诲。象安部

公房那样，从自己的内部彻底切断属于过去的事物、属于传统的事物的密切关系的作家，也是很少见的。

岛尾敏雄的“战争小说”的意义

安部公房的《红蚕茧》被授予第二届战后文学奖，而获得第一届战后文学奖的是写了《出孤岛记》（昭和二十四年十一月《文艺》）的岛尾敏雄。战后文学奖是由月曜书房设立的，它的宗旨是“为了有益于打下将来的新兴文学的基础”。评选委员会由野间宏、花田清辉、椎名麟三、埴谷雄高、佐佐木基一、小田切秀雄六人组成。《出孤岛记》被选定为第一次的受奖作品。在《近代文学》（昭和二十五年四月）上刊载的月曜书房编辑部撰的文章，记述了决定前的评选经过。其中写道：“……从某种意义上来说，着眼点与其说是在稳妥完美、出色的普遍性上，不如说是对于充满不安但是具有通向未来的积极性的作品花了更多的功夫，我们都有着希望能从中选出作品来的强烈的愿望。”这种意图跟战后文学奖的名称，可以说是名副其实了。

岛尾敏雄是以《梦中的日常生活》、《单独旅行者》（昭和二十三年五月《艺术》）登上战后文坛的。他的作品系列大体上可分为三种。其一以《梦中的日常生活》为代表，这类作品试图采取梦幻般的写作方法来表现充满了暗淡的不安情绪的内在风景，属于超现实主义的系列。其二以《出孤岛记》、《德之岛航海记》（昭和二十三年十月《艺术》）、《终于没有出动》、《那个

夏季的现在》（昭和四十二年八月《群像》）等为代表，属于以特异的战争体验为展开动机的战争小说的系列。还有一种是《我来自深渊》（昭和三十年十月《文学界》）、《家中》（昭和三十四年十一月《文学界》）、《死的荆棘》（昭和三十五年九月《群像》）等一批被称谓“病妻小说”的作品。

对于《梦中的日常生活》，山本健吉批评说：“……这是一连串分不清是梦中还是日常生活中的形象。我认为，它们所表现的超出了战后社会的暗淡无光，实际上表现的正是深受战争伤痕、陷入虚脱状态那样的作者内心漫无边际的黑暗。印象尤其深刻的是最后部分的形象。在那里‘我’自已的身体就象把布袜翻过来那样翻转过来，变得平淡无奇、透明，浮现在潺潺流水之上。即使说这里的形象有部分的真实，但从整体来说，依然是散沙一盘，漫无边际，这是不是因为渗进了只对作者本人有着私下含义的形象的缘故呢？”（《新编现代日本文学全集》第三十二卷的解说，昭和三十五年筑摩书房出版）同是这一部作品，埴谷雄高却认为非常合拍，没有一点不协调之处，说它是一部“具有节奏上令人感到快感的作品”（《早期的岛尾敏雄》，载于《岛尾敏雄作品集》中的月报，昭和三十六年晶文社出版）。但是这并非意味着山本健吉的批评是错了。而是说明：山本健吉未能自然地顺当地去感受岛尾敏雄的作品中所表现的作者的气质和特异感觉的功能，埴谷雄高却恰恰相反，跟作品一拍即合，完全有了共鸣，感到亲切。一般地说，《梦中的日常生活》只好算是一部难懂的小说。埴谷雄高作为岛尾敏雄作品的读者之一，曾记下了他的读后体验。其内容如下：

比如说，当我们在接触能引起节奏方面的快感的作品《梦中的日常生活》、《单独旅行者》的同时，也去接触书名为《孤岛之梦》或《摩天楼》等一批作品，就会不由地产生如下的感觉：在书桌前废寝忘食地看着一本书的自己的身躯会奇妙地动起来，向侧面晃动，当它总算能够象糖浆那样拧来拧去的时候，自己的身躯就终于浮到空中，几乎要轻轻擦过房檐，在屋顶上将身躯斜着摇晃着向上升去。(中间略) 岛尾敏雄的作品给我们带来的新鲜的、令人惊讶之处，是在于能使我们……带着活生生的现实感来进行真正现代的或者说是真正超现代的感觉的飞翔。比如说，象糖浆那样扭捏成一团的我的上半身竭力想要浮起来，可是讨厌在空中飞行的下半身却保持着踩踏板的姿势，从而感觉到失去平衡的不协调感。岛尾敏雄作品的特点，可以说就在于出色地抓住这种不论在身体内部还是外部都永久存在的不协调感，把它放置到充满阴影的感觉之中，并封闭起来。

在一般读者看来，埴谷雄高这种读后体验的方式本身，恐怕也是非常特异的读后体验了。对于具有象埴谷雄高那种特异感觉的质的读者来说，他们也是能够以上述那种活生生的感觉来接受岛尾敏雄的作品，表示好感、感到亲切的。然而从山本健吉的眼光看来，这却是不着边际的、只对作者本人私下具有意义的形象而已。岛尾敏雄是一位有着出色的气质的作家，

不论他接触的对象是什么，他都毫无例外地能容纳它们的不协调感，使其在心灵的内部展现出微妙的不安和危机感的影子。岛尾敏雄的这种能力，几乎可以说是他生来就有的天资。岛尾敏雄无法不带着畏缩、恐怖、犹豫、彷徨、迷惑、羞耻这类消极的感情来接触外界。最能说清楚这一点的，是《非超现实主义性质的超现实主义的备忘录》(昭和三十三年二月《电影评论》)中的一段话。

我有着眼见不烦、只有能看得见形状才安心的倾向。对于见不到的事物首先感到畏怯。倘若事物不是犹如眼睛见到的那样地表现出来，我就坐立不稳，就一直采取把它当作与己无关的另一个并不相干的世界发生的事物而退避三舍。在想要去理解之前，就受其影响而畏畏缩缩，总想跑出圈外回避。但是，当认识到有着无限多样的事物只用见到的形状是无法理解、并且是被它们包围着的时候，就不寒而栗。它们成为一直折磨我们、使我们感到苦恼的一个亡灵。但是，一味只拒之于门外，就更加会受到那不得而知的歪斜形状的事物的压迫。因此，无限小的胆子就行动起来，不过全只是想方设法将形状清楚的东西从并非如此的东西区别开来，使其成为自己的一方。然而我们并不习惯于把对象拆开、组合这一套作法，也就无法压住对手，相反对手却变得越来越庞大。由于它们是盘根错节交织在一块儿的，因此越是意识到它们，就越加要把身体缩成一团，退缩到狭窄的地方去了。无法知晓的形

状歪斜的东西把我们这方面吞下去了。这对我们是绝大的恐吓。

看来，战争对岛尾敏雄来说，是把自己吞下去的庞大的“对手”。岛尾敏雄曾经在奄美群岛加计吕麻岛吞浦基地作为第十八震洋队的指挥官，率领部下一天一天持续不断地等待着发来特别攻击队出击的命令，并且就是在这样的状态下迎接战败之日的。对于体验过这种异常状况的岛尾敏雄来说，这种状况的一切，都是“眼睛看不到的东西”。自己坐上特别攻击艇向着死亡突击的日子——这是被某种命令所强制的。这种状况，当然令人无法理解。并且，对此一直无法理解的自己却居于要向部下发出去送死的命令。这种状况，也是无法理解的。只许在将这种“见不到的东西”当作犹如看得见的东西加以接受的故作姿态中生活下去——对于这种战争体验的核心，岛尾敏雄称为“颓废”。

在《出孤岛记》以后的一系列作品中，岛尾敏雄不断地将吞没了自己的强大的状况、“看不见的东西”——战争——作为表现对象；将另一种也是“看不见的东西”的自己的内心状况作为表现对象。他坚持不懈地要把存在于这种经验的整体中的某些事物挖掘出来。好象只有一直这样艰苦地干下去，才能使自己从那颓废中摆脱出来，恢复自我，除此而外别无他途。在面向复兴的日本战后的社会，随着复兴的进展程度，扬言“战后”期已经结束的声音，曾经多次使新闻报道界在版面上热闹了一番。但是，岛尾敏雄将这些都作为活生生的“现在”

发生的事那样，把战争这种“过去”日子里的异常的体验的细微部分写成小说，使其展示在自己和他人面前。这是反复回到体验中去的行为。

岛尾敏雄经历过这样的日子：一天天都要站在死亡线上，每天都要摆出已定下决心、走向死亡的架势。这种日复一日的反复，是旁人无法想象的特别攻击队基地的异常的日常生活，到头来又突然见到了从死亡中解放出来的日子。但是，对岛尾敏雄来说，苏醒过来的战后日常生活的时间跟自己融合起来的道路被阻塞了。因为，肉体活着返回到战后社会，并不能保证他的内在的时间、意识也活着返回到战后社会；因为，自己被特别攻击队基地的生活深深地吞噬下去的体验，是异乎寻常的。在扬言战后期已经结束的声音已成为人们意识中一般性的看法而扩展开来的时候，或者说，在可以看成是“战后”的风化状态中，岛尾敏雄则将“战争”的体验作为犹如是作者本人“现在”的体验的细部来加以表现，并且持续不断地把它提示出来。他的战争小说独特的意义，正是在这一点上。意识没完没了的折回到战争年代的日子里去，简直成了岛尾敏雄精神上的宿命。

第十一章　两种典型

吉本隆明的战后文学批判

从年龄来说，战后派文学家作为战后派文学家登上文坛，大多是三十多岁的人。荒正人热情地阐述三十多岁这一代人的使命。虽说有例外，但他们中的多数人都具有在青春期与马克思主义接触的思想体验。可以认为，他们从未把战争视作圣战作为自己的理论根据。至于比他们更年轻的一代则具有采取跟他们不同的另一种性质的态度来对待战争的体验。吉本隆明是这一代人中的一个。他在昭和三十二年（一九五七年）八月的《群像》上发表了使人感到很刺激的论文《战后文学到哪里去了》。这篇论文成为后来由有些评论家以各种方式提出来的战后文学批判论的一个"原型"。吉本隆明写道：

战败的翌年，昭和二十一年，所谓战后派作家的处女作相继出现，如埴谷雄高的《亡魂》、野间宏的《阴暗的图画》、梅崎春生的《樱岛》等。这时有的评论家热情推荐说这是在日本庶民文学的风土上头一次出现的不同质的文学，引起了年轻一代人的共鸣。对此我不加理会，也没有

打算接触一下这些作品看个究竟。这并不是因为觉得它们不过是结不出果实来的昙花而已。原因在于：我无法把他们的文学跟起步声势浩大的战后革命运动造成的政治场面区别开来；无法跟乘势捞一把的文化人的骚音区别开来。这类文化人把和平的文化国家的到来作为福音拿到各处去兜售。

当时我还没有找到从战败的创伤摆脱出来的出口处，还没有找到从战争的恶梦——为此我曾把自己青春的前半期的生活整个地交给它，并为此而战——中摆脱出来的出口处。当时我的课题是：怎样来镇定自己因愤怒、绝望和对一切事物不信任而混浊、黑洞洞地燃烧着的心中的火焰。

吉本隆明认为"……由于不同的战争体验带来的他们一代和我们这一代之间的断层"是个问题，并下断语说："倘若用我们常用的口气一言以蔽之，战后文学是转向者的文学，或者说是观战者的文学。"在写这篇论文的同一年，吉本隆明的《高村光太郎》(饭塚书店出版)出版了。在这本书里，他也剖析自己说："对于'战争一旦打输了、亚洲殖民地就得不到解放'的天皇制法西斯主义的口号，我按自己的方式相信过。""我当时自信：年纪轻轻的自己的一生将在战火中消失这种想法，即使不够成熟也已经从思想、判断、感情等一切方面进行了透彻深入的分析。"

吉本隆明这种自我表白，或许可以认为与三岛由纪夫的

相通，表现了战争时期同一年代人的心情。三岛由纪夫曾写过《林房雄论》(昭和三十八年二月《新潮》)，说战败对自己来说是受到“凶狠的挫折”，并坦白地说：“对于一战败就跳出来要为思想的复兴迈进的知识界的优秀分子，我已经执拗地开始加以蔑视和感到厌恶。”

另外还可以举出一位与他们同属于战争时期同一代的作家井上光晴。井上光晴也曾经是一个效忠皇国的少年。据说，他曾在作为特别攻击队队员去死的朋友面前，为了证明自己也一定会去死的誓约，证明自己的勤王思想的纯粹性，服军用安眠药以图自杀。但是，作为战后的人和作家，他们所走的道路可以说是完全对立的。倘若说，一方依据少年时期受影响的渊于日本浪漫派的对于死的思想和死的美学，始终贯穿着反对战后这种意识，那末，另一方则力图使自己转变到共产主义这一边来，从而坚决成为有革命志气的作家。这就是这里所说的两种典型。

三岛由纪夫的“思想”和“心情”

三岛由纪夫在只有十六岁的少年时代就写出了《鲜花烂漫的森林》，经过清水文雄的推荐，在杂志《文艺文化》(昭和十六年九月至十二月)上刊登了。他在文学上的起步，可以说不同寻常，是格外早的。他的才能有着令人惊讶的早熟的特点。三岛由纪夫跟日本浪漫派接近，也始于这时。战后，三岛由纪夫发表了《烟草》(昭和二十一年六月《人间》)、《在海角的故

事》(昭和二十二年樱井书店出版)、《强盗》(昭和二十三年真光社出版)、《带着假面具的自白》(昭和二十四年河出书房出版)等作品,从而成为战后派文学家之一。由于他登上战后文坛的时期,跟其他战后文学家差不多是同一个时候,一般也就认为三岛由纪夫也是战后派文学家中的一人了。但是,他也是战后派文学中的异端,不过跟埴谷雄高、安部公房、岛尾敏雄的异端,其含义不同。借本多秋五的话来说,他是"并非战后派的战后派"。

在《序曲》一号(昭和二十三年十一月)"关于小说的表现"的座谈会上,他说"说得明白一点,我就象西班牙画师那样,嗜血成性,非常渴望要看到血",声言"我真想杀人。想看到红的血。或许可以说作家不讨女人喜欢也就写起恋爱小说来了。至于我呢,为了不至于被判处死刑,也就写起小说来了。我想杀人这并非似是而非的说法,这是真的"。倘若跟他在随笔《重病患者的凶器》中写"对于强盗中的多数人是从与我同年代的人中涌现出来一事,我感到自傲"来看,这种论调是一脉相通的。在"文化"、"和平"、"人道主义"成为时代精神的一般用语之时,吐出这类"危险"的话的文学家,恐怕找不到第二个了。没有比恶与死与血以及包含这一切的某种危险物更能吸引三岛由纪夫的心了。

《带着假面具的自白》中的"我",见到圣塞巴斯蒂安殉教图的瞬间,感到"某种异教徒性质的欢喜"。"一见到那幅画,瞬息之间我整个人为某种异教徒性质的欢喜所撼动。我的血液奔腾起来,我的器官充满了愤怒的色彩。这个巨大的、简直快

要崩裂开来的我身上的一部分，空前激烈地等着我采取行动，责备我无知，愤慨地喘着气。我的手不知不觉地按谁也没有教过我的方式动起来了。从我的内部出现暗淡而灿烂的东西快步攻上来的气氛。正在这样想着的时候，说时迟那时快，它带着叫人眼花目眩的醉意迸发出来……" 这就是这个主人公的"第一次射出"。这个中学生的少年，在体育课见到班里同学不断地拉单杠，见到其"夹肢窝里明显露出来的丰满的腋毛"而被压倒了。"当他上半截胳膊硬梆梆隆起，肩膀上的肉象夏天的云朵那样高起来时，他夹肢窝中的草丛就被夹进暗影中而消失，胸部高高地与单杠轻轻相擦而微微颤栗。"书中的少年一见到这情形，就"开始勃起"了。

到了战后，从各种观点进行了对于作为人类现实一个侧面的"性"的探索，这成为一个重要的主题。大胆地接触这种同性爱性质的感情和冲动，也是三岛由纪夫的功绩之一。《金阁寺》(昭和三十一年一月至十月《新潮》)中，有一处是主人公的"我"作为向导，带领来参观金阁寺的醉得不成样子的美国兵以及一看就知道专门找外国兵的娼妇。美国兵突然跟女的争起来。美国兵把女的推倒在雪地上，叫"我"站在仰倒着的女的面前，下命令"踩下去，你踩踩看"。开始"我"踟蹰不前地踩了女的腹部。当美国兵再一次发出"还要踩得凶，还要"的声音时，"我" 的别扭的感觉已消失，反而感到"奔放出来的喜悦"。这里成功地表现了在性方面因残酷而得快感的异样的欲望。

《爱的渴望》(昭和二十五年新潮社出版)则描写了残忍的

女性。在这篇小说中，丈夫患了伤寒，甚至因伤寒菌而引起脑症。女的(悦子)表面上表现出热爱丈夫的态度护理，说"不要紧，悦子一定会帮你医好的，甭担心"。同时心里却叫喊着"快死了吧，快死掉吧"。看来，对三岛由纪夫来说，似乎平常的爱并不是爱，平常的幸福并不是幸福。

在田村泰次郎的《肉体之门》中，有一处是描绘有一伙娼妓私设公堂，对犯了大家定下的规矩的一个同伙的娼妓施行残酷的体罚。作者写道："既没有法律，也没有社会上人们所说的道德。那些东西在日本还没有打输的时候，从她们在军用工厂弄得满身汗水和油腻的时候起，跟炸弹一道——同时也是跟她们的家和亲人一道——早已不知飞到哪里去了。"它还表现了娼妓那不正的感情："看到人家的妻子修整得很象样的皮肤，看到她们那种忸怩作态的彬彬有礼的模样，实在叫人恶心、讨厌、可恨。反正感到肮脏得很，叫人难受。"

当然，说这是心地不正只不过是根据常识的判断。在那既成道德的正当性已经崩溃的时代，看到别人的妻子而感到"肮脏"的娼妓的感受或许倒是健全的。战败的体验，可能也使三岛由纪夫的心里开始产生这样一种思想：社会上一般认为健全的、善良的、正义的东西，其实都丝毫不值得信以为真。于是三岛由纪夫从中获得勇气，消除犯禁的顾虑，终于能够写出《带着假面具的自白》和《爱的渴望》。《爱的渴望》中的女主人公的下面这一段思想，如果作为《肉体之门》中的娼妓的道白，那也没有什么不自然："村里人在说来说去，说得我好象是一个不规矩的女人。可是，他们自己却毫无顾忌地干着比我不

规矩许多倍的勾当”。

三岛由纪夫不过问道德内容本身的是非如何，说得广一些，不过问思想内容本身如何。在天皇制意识形态体系下的道德，只不过是道德的一种特殊存在方式。并且，它要求一切日本人必须为扶持天长地久的皇家命运而生，这是一种包含着目的论上的根本性的谬误的道德。马克思主义的目的论绝对不是这样，绝对不预先规定某一特殊且具有绝对性的东西，硬要个人来为此而作为生的目的。马克思主义所主张的目的论和道德，其基础始终放在物质、精神两个方面的人类的社会性协同关系上，即对人类现实生活过程本身的认识上。倘若有主张要为斯大林而生、为毛泽东而生的马克思主义者，那是从根本上已离开了马克思主义的。

从上面可以看出：当要将道德的内容、思想的内容作为问题时，理所当然地就必须研讨那是从怎样的基本认识出发的。三岛由纪夫在《林房雄论》中说“右，并非是思想，纯粹是属于心情的问题”。附在《欢乐的琴》（昭和三十九年二月《文艺》）上的《前言——狸的话》里，他还说“意识形态本质上是相对性的东西——这是我坚定不移的信念”。由此可见，三岛由纪夫是个不问道德内容、思想内容本身的人。这一点是很清楚的。奥野健男在《三岛由纪夫论》（昭和二十九年三月《文学界》）中认为，三岛由纪夫是“在战争时期吃过冒牌货道德的苦头，是由于战败而体验到一切既成价值崩毁的一代人中的一员。他们非常清楚地看到道德只是当时统治势力的政策而已，岂有他哉。他是有过这种体验的一代人中的一员”。并说，由此引起

了三岛由纪夫身上“被称为良心的超自我的崩溃”。倘若这里所指出的是正确的，那末三岛由纪夫是将只是对某一种特殊的道德的不信任扩大并飞跃为对总的道德的不信任了。

倘若不论是道德、思想还是意识形态的内容统统不要，剩下的就只有“心情”了。看来由于有过对日本浪漫派的体验，三岛由纪夫就有了即使在战后也要把“心情”部分（只是这部分）拯救出来的愿望。对三岛由纪夫来说，只有在《带着假面具的自白》中作为对“悲剧性的事物”、“生命的无目的的充足”的憧憬和渴望而表现出来的“心情”的纯粹性和完美无缺性，才具备得以在文学这个场所获救的有本质意义的价值。

《金阁寺》在三岛由纪夫为数众多的作品中也是别具特色的。其中描绘了一个口吃的年轻和尚。这个和尚为了摆脱美的观念的紧箍咒而决心将成为其根源的金阁寺烧毁，从而踏入现实生活的内部里去。这部小说的主人公，自幼就在内心深处牢牢打上了认为金阁是唯一的绝对美的事物这种观念。对于一直被他人疏远的主人公来说，金阁是使精神得到拯救的唯一场所。

在这里有着认为把自己完全关闭在观念的世界里就能解脱现实的痛苦这种颠倒的观念。但是，当他要拥抱女人时，金阁的幻影就不断地显现出来，使其行为受到挫折。他作为青年人想满足性欲这种现实的生的自然性，就无可奈何地被疏远开去。于是在他内心里，对现实的生的强烈意志萌芽了。倘若从本质意义上来把握他最终要烧毁金阁的行为，那就应该认为，这种行为的意义在于，他要破坏一直束缚住他的认为只

有金阁才是唯一的、绝对美的观念世界。从某种意义上来说，《金阁寺》是关于受到观念绝对性统治的人的故事。同时，从另一种意义上来说，这是立志决意要从其错误摆脱出来的人的故事。正因为如此，也就称此作是三岛由纪夫作品中独放异彩的作品。

结尾一段说："手碰到了另一个口袋里的香烟。我抽烟。我想要象干活刚告一段落时抽烟的人常常想的那样活下去。"看来，这里留下了决意要从一种观念上的异化的境地摆脱出来的三岛由纪夫本人苦斗过的痕迹。至于三岛由纪夫的其他许多作品，则以反自然性为主题。这种反自然性表现在自以为死亡便是心情纯粹无垢之证明的人的身上。

井上光晴的"战争"与"战后"

昭和二十三年出版了井上光晴和大场康次郎合著的诗集《出色的人群》(新日本文学会长崎支部出版)。井上写道：

当然，
即使是对一个人的身体
也不能漫不经心

不能漫不经心
可是只能粗枝大叶一番

必须走严峻的路
必须爬上
险峻的悬崖绝壁

为了创造一个世界——
在那里，即使只是一个人的身体，也不会对他漫不
　经心

井上光晴于战败后的翌年一月参加了日本共产党，担任日本共产党佐世保地区常委，到昭和二十三年任日本共产党九州地方委员会常委。他选择一般所说的职业革命家的道路作为自己战后的新的出发点。但是走这条道路决不是平平当当的。井上光晴只得身处在矛盾之中——自己在其中活动的日本共产党内部的现实使他处在痛苦的矛盾之中。其结果，在日共"五十年问题"闹得最大的时候，他受到"感想派"的除名处分。他拒绝这种处分，并于昭和二十八年自动脱党。这是一段曲折而充满痛苦的路程。《未写成的一章》（昭和二十五年七月《新日本文学》）和《有病的部分》（昭和二十六年八月《新日本文学》），是从这种充满苦难的斗争的内部产生的作品。

《未写成的一章》的主人公鹤田和夫，一面作为专门从事党的工作的党员继续活动，一面对包括自己在内的各地区常委极端恶劣的生活状况感到惊异。为了检查财政问题到各地去的鹤田和夫，看到的是不论白天黑夜，甚至连象象样样吃一

顿饭的条件都没有的常委们的极其困苦的生活状况。鹤田和夫的妻子文子由于左肺有病被医生嘱咐要完全卧床静休一年，从而与孩子一起回乡下的娘家去了。对此鹤田和夫却无法寄钱回去，能卖的东西已卖得精光，他本人也陷入了山穷水尽动弹不得的境地。他已有两个半月没拿到一分钱的常委津贴。某人说得很干脆，认为"这是革命的某个部分必然会产生的牺牲的情景"。但是面对着这种实况，鹤田和夫无论如何无法摆脱他心中的疑问。对于显然已陷入碰壁的困境的党的现状，他感到烦躁，他想："当然，在占领下的困难的环境中，乘势放出所有的谣言和鼓吹买办政策，这些都是原因。还有党员的质地问题也一定是个原因。但是，看来肯定还有其他。一定还有潜伏在一个个常委、一个个党员心底下的东西，好象就要迸发出来而又不迸发出来的什么。互相毁谤对方有气无力的另一个更大的有气无力，一种在党的活动的核心处受阻而不动的东西。不想动的东西。这是什么呢？而且，这在我身上也是有的。"鹤田和夫想，今天可要在出席的形势讨论会上提出包括工资问题在内的带根本性的问题，但是在会上他终于无法把问题提出来。

《未写成的一章》的主要的中心思想就在于在肯定日本共产党的同时对其提出批判。作为革命的党派，对于鹤田和夫的苦恼，用"这种对革命的态度是资产阶级性质的"、"是失败主义的表现"等表面的公式主义的批判来压下去，难道是正当的吗？是应有的态度吗？在这部作品以前已有过类似的先例：田中英光写过《出自地下室》(昭和二十三年五月《艺术》)。其中

的“我”“……相信只有共产党才能够使战败的祖国重新建设起来，使她变得明朗”，并入了党。但是最后却“……即使堕入十八层地狱也不高兴再呆在党内”而突然向地区委员会提出脱党声明书。这书是将这个过程和“二·一”总罢工前后地区党员的奇谈怪论等各种言行从整体上联系起来写的。它打算通过这样的描写使其成为对党提出批评的书。

《未写成的一章》发表于昭和二十五年。正是这一年的一月，共产党及工人党情报局对日本共产党提出了批判。以此为契机，日本共产党在这一年分裂为“感想派”和“国际派”，陷入了深刻的内部抗争的泥坑里。共产党及工人党情报局在机关刊物《为了持久和平与人民民主主义》中发表了题为《关于日本的形势》的论文。指责以“认定美军为解放军”和“和平革命论”为轴心的野坂参三的理论是错误的，并对日本共产党进行了严厉的批判，说“野坂的‘理论’是日本美化帝国主义性质的占领者的理论，是颂扬美帝国主义的理论，因此是欺骗日本人民大众的理论”。

日本共产党中央委员会则认为这是“把党搅乱的谣言”而加以拒绝，并以中央委员会政治局的名义发表文章《对〈关于日本的形势〉的感想》（昭和二十五年一月十三日《赤旗报》）进行反击。文章认为野坂的理论有不足之处和各种缺点，这是事实，但是“关于这一些，已经与野坂同志一起在实践中克服了”。在这之后，日本共产党就分裂为支持这篇感想的“感想派”和认为共产党及工人党情报局的批判很正确而加以支持的“国际派”，进入了极其复杂的内部抗争的局面。而井上光晴

的《未写成的一章》就是在这种激烈的内部抗争如火如荼的时候发表的。

这本书充满着作者的苦恼，他企图摘除党的病根。但是"感想派"的人们看来并没有正确领会作者的意图。甚至对于同一年刊登在《新日本文学》五月号上的岛尾敏雄的《小小的冒险》，《赤旗报》还进行批判说："这只是以对性的冒险的兴趣为主题的不知好在哪儿的作品，把这类作品刊登在代表日本人民的文学的重要杂志上，看来《新日本文学》在编辑方针上是有错误的。"

此后，井上光晴在《近代文学》(昭和二十七年二月)上发表了《一九四五年三月》(后改题为《双头鹰》)；接着写下了《长鞋岛》(昭和二十八年六月《新日本文学》)、《瓜达卡纳尔岛战争诗集》(昭和三十三年五月《新日本文学》)、《死者的时间》(昭和三十四年四月至三十五年九月《新日本文学》)、《虚构的吊车》(昭和三十五年未来社出版)等作品，对自己的战争体验进行批判性的检验和挖除自己疮疤的作业。他主动地正视这个沉重的课题，并与此进行正面交锋。

对井上光晴来说，天皇制的意识形态，曾经只是保证人类平等并使其得以实现的思想原理。井上光晴从少年时代起就在长崎县的崎户煤矿作为一个煤矿工人生活过来的。可以肯定地说，在有这种生活体验的井上光晴看来，资本主义制度下人类的悲惨生活，几乎都是日常生活的现实。在小说《虚构的吊车》中，主人公仲代库男见到日本人的班长把朝鲜人的劳动者留在原处而自己却躲进防空洞后感到班长实在卑鄙无耻，

心中很反感，认为“朝鲜人不也是日本人吗”。这件事说明：主人公深信天皇制度是不会制定将日本人和朝鲜人区别对待的平等思想，并对此未有过一丝一毫的怀疑。但是，宣称一君万民的天皇制度下的现实，其实就是产生最厉害的歧视、并使其有增无减的地方。把产生歧视的根源的思想，错认为是主张平等的思想来加以接受的战争时期的自身青春内部的颠倒，也只好作为批判性的检讨的对象了。正因为井上光晴是已有着非常明确的认识的作家，他认识到区别对待、有所歧视的等级差别性是天皇制意识形态所包含的本质。因此，井上光晴在《瓜达卡纳尔岛战争诗集》中能够描写灰暗的年轻人的形象：出席了教师和朋友在晚上为他举行的英勇出征的送行会，却隐瞒着自己的母亲是受到歧视的部落出身的人。

井上光晴就是这样面对面地与困难的思想课题格斗的作家，而这个困难的思想课题就是：如何发挥主体性来为“战争”和“战后”、“战争体验”和“战后体验”架桥。

第十二章　国际政治中的人

战后史的转折点

共产党及工人党情报局发表文章批判日共的昭和二十五年(一九五〇年)，也是爆发朝鲜战争的一年。美苏两个大国对立这种第二次世界大战后的世界规模的冷战结构，是通过下述大事逐渐正式固定下来的：一九四七年三月发表了旨在"封锁共产主义"的所谓杜鲁门主义之后，美国推行了马歇尔计划，并依据北大西洋公约组织（NATO）构思在欧洲推行封锁苏联的政策。与此相对，苏联一方则组成共产党及工人党情报局(一九四七年十月)，封锁柏林(一九四八年四月)。

当时日本的国内政治形势，当然与这种国际形势的动向是不可能没有联系的。一九四八年九月成立了朝鲜民主主义人民共和国。到一九四九年十月，中华人民共和国成立了。冷战结构正规地固定下来的趋势，也必然使美国对日本的占领政策发生剧激的变化。美国占领军认定在战争结束时由自己亲手推行的日本民主化政策大体上已走上轨道之后，就将以复兴欧洲经济的资金援助为名的马歇尔计划中规定的资金援助方式应用到日本来了。这就是把对日美援物资在日本国内

销售的钱用于复兴日本经济的作法。

一九四九年美国明确地提出了根据“道奇路线”重新整顿日本经济的构思。为了解决通货膨胀和安定经济，“道奇路线”实施紧缩预算的措施。其结果，通货膨胀算是解决了，但是紧缩财政引起市场萧条，不断出现中小企业破产倒闭的情况。大量解雇国营铁路工人，也是被迫实施紧缩预算的当时的吉田内阁所采取的一个具体政策。围绕这次“解雇”，理所当然地引起了工人方面反抗斗争的激化。在国营铁路发表第一次人员整编状况的昭和二十四年七月四日的第二天，国营铁路的总裁下山定则突然下落不明，到六日早上在常磐线绫濑车站附近发现了他那看来是被车辆压死的尸体，这就是下山事件。同月十五日，在三鹰车站，库中的电车在车内无人的情况下，驶出车站撞入民房，造成死六名、伤十三名的三鹰事件。到了八月十七日，在东北线干线松川车站附近发生列车出轨翻车，造成死亡三人的松川事件。总之，连续发生了异常的事态。

在三鹰事件发生的第二天，吉田茂首相发表声明说：“依据定员法裁减的人员带来的社会的不安状态，主要是由共产主义者的煽动引起的。”又，在松川事件刚发生过的八月十八日，当时任吉田内阁官房长官的增田甲子七发表谈话说：“这次事件是从未有过的残暴的犯罪行为。跟三鹰事件以及其他各种事件，在思想根基上是相同的。”当这些事件的真相还一点也不清楚的阶段，就迫不及待地马上断定为共产主义者策划的这种作法，暴露了当时政府当局是如何煞费苦心企图把对共产主义的恐怖印刻到国民的意识中去。

在这类阴险残酷的事件连续发生的昭和二十四年，是《第四次经济白皮书》所说的“对战争结束的日本经济来说，正是有了质的转换之一年”。以第二年开始的朝鲜战争为契机，由于特殊军需所引起的市面繁荣，日本经济很快就得以复兴并有所发展。这既是垄断资本主义体制重新建成的过程，也是强化军事基地的过程，同时也是通过按麦克阿瑟指令创立警察预备队、增添八千名海上保安厅成员的措施等而进行的日本开始重新武装的过程。朝鲜战争一爆发，麦克阿瑟就下令禁止《赤旗报》发行，进而发出驱逐所有日本共产党中央委员的指令，开始整肃运动，清洗新闻报道界有关人士及其他各界人士，并扩大整肃范围。人们不得不开始用不安的心情来注视冷战中的国际形势下的日本的现实了。昭和二十四年、二十五年，显然是战后的日本历史的转折点。

《广场的孤独》的敏锐的国际感觉

堀田善卫的《广场的孤独》就是在上述那样的时代出现的非常富于现实性的作品。最初，《广场的孤独》的前半部第三章之前的部分发表在昭和二十六年八月的《人间》上。然后于九月在《中央公论文艺特辑》中刊登全文。它被授予第二十六届芥川奖。由于它的现实性异常鲜明，带有政治性和社会性，因此这部作品在当时的读者中引起了很大的反响。朝鲜战争的动荡不定和围绕它的国际政治的动态直接支配着日本的状况，并从根本上撼动着在其中生活的个人的生存条件。由于

朝鲜战争的爆发，各个报社内的东亚部和发表总司令部战况的涉外部都突然忙碌起来。不论是因此而能在报社作为临时雇员工作的主人公木垣，还是OA通讯社的记者汉托、与汉托同住的国民党系统报纸的记者张国寿，或是象靠战争为生的奥地利亡命贵族提尔比兹，总之，凡是在这部小说中露面的所有人物，他们的生存的根基都依存于国际的、国内的状况，为其所左右。这样说并没有言过其实。对于这种情况，不管愿不愿意都不得不觉察到的人，心里产生并加强了灰暗的不安和危机感，这使整部《广场的孤独》充满了尖锐的紧张感。当木垣看到翻译着不断传来的有关朝鲜战情的外文电文的副部长原田，将北朝鲜的共产党军人译成“敌方”时不由地吃了一惊。同时木垣自己也在赶译晚报上用的字数很多的香港拍来的电文，并碰到了电文中出现的Commitment① 一词也不由地深思起来。他一方面在脑子里这个那个地寻找与Commitment相应的词汇，同时在想：在这个报社干这种翻译工作的本身，或许意味着已经成为什么的Commitment了吧？这样一想，他顿时不由自主地打了个寒颤。

当然，要议论《广场的孤独》的弱点，说它并没有把现实生活中人与人之间以特殊的形式结合时产生的心中细微的活动充分表现出来，这是很容易的。但是，正如芥川奖的评选委员之一岸田国士所说，它具有“值得珍视的国际感觉”。倘若扩大视野回顾一下，就能看出日本人个人生活的存在方式，不论

① 这个词有“犯罪、委托”等涵义。

是日常生活中任何细小的部分，都必然地与巨大的国际政治的存在方式连在一起。《广场的孤独》用极其敏锐的时代感觉表现了上述的认识。这是从前的小说从未作到过的。

小说中曾描绘一个场面，表现木垣观看横滨码头一带的景色，当他看到每个建筑物的招牌，全都是用横写的字书写时，"自己注意到自己是心情舒畅地感受这种景色而突然发愣了"。他想："自己是不是有着犹如是身处在与外界隔绝的外国租界里受到保护那样的心情？"并继续思索着："在背后支撑着它的，或者说在这些建筑物脚下住在压扁的砖瓦屋顶下的，住在简直要贴近地面的茅屋泥房而与它相对立的日本的民众、亚洲的民众——殖民地、半殖民地以及被占领国的国民——的思想，绝对不可能笔直地成长，必然会在某处变得曲折起来，受到挫折。"

这种甚至连招牌上横写的文字也会引起敏感的反应的感觉和思想的作用，应该说是由堀田善卫第一次引进到日本文学的领域中来的。积极地用敏锐的国际感觉来思考政治和社会的存在，思考人类生活——这是堀田善卫创造出来的思考型。它后来由小田实的《样样都要看》（昭和三十六年河出书房新社出版）、开高健的《过去和未来的诸国——中国和东欧等》（昭和三十六年岩波书店出版）和《越南战记》（昭和四十年朝日新闻社出版）等后一代积极行动的作家及其作品继承下来。

堀田善卫和武田泰淳同样，是在上海时遇到战败时刻的，这种异国体验所包含的意义是颇为重要的。在随笔《在

上海想到的》(昭和二十二年六月《中国文化》创刊号)中，堀田善卫写道：在上海这个地方，最强烈地撼动了自己的心的事，首先就是“读中国的所谓‘汉奸’审判及其处刑的记载”。战争中由于对日进行合作，因此被打上迫害本民族和卖国罪“臭名”的烙印，并由同样的中国人来对其施刑——这是成了“汉奸”者的命运。他说，对此他不由得不加以深思。堀田善卫是这样写的：

> 汉奸也罢其他的什么也罢，从我们看来都是中国人。这跟战时并没有把抗战地区的人和沦陷区的人区别开来看待是同样的道理。但是，在今天，汉奸们不是中国人，已经不见了。汉奸一词译成英语是Traitor，即背叛者。这是背叛了自己亲生的母亲般的国家、民族和历史的人，岂有他哉。对他说来，人生中留下的唯有作为人、作为个人的命运而已。母亲般的祖国的盛衰存亡，从真正意义上来说，对他已是无关的了。造成这样一种的人的命运这件事，而且是由其他国家、其他民族成为其诱导的因素这件事，对于要居在异民族间的人来说，尤其对于从事为将来的中日关系进行各种调整工作的人来说，是必须首先深刻地加以自我反省的事。汉奸们的存在，可以说是无言的强烈的警告。“国际”这个观念，现在已经不是观念，已经到达了可称之谓观念的现实化的现代的道路。尤其是今天的日本，或许它就是国际本身。关于国际这个问题和人性，这是今后世界的思想应该加以解决的很大的

一个课题。

《广场的孤独》中的主人公认为，假如将现代世界本身作为一个要素来写小说的话，“那或许已不是个人成为情节中的主人公，而是事件或事实或事故成为主人公了”。在比《广场的孤独》早些时候发表于《文学51》创刊号（昭和二十六年五月）上的《齿轮》，也明显地贯串着同样性质的认识。这部作品以一九四六年的上海为舞台。主人公伊能是日本人，他被国民党系统的某文化运动委员会征用。身居在实体为秘密警察性质的文化机构中的伊能，被卷进了国民党和共产党的激烈对立、抗争不断的中国的政治状况中去。作品企图通过叙述伊能在这种状况中的错综复杂的过程来揭示个人的命运是会被巨大的政治机构随意摆弄的事实。伊能的顶头上司是秘密警察的女间谍陈秋瑾。她说她在政治的动乱中“满身泥巴、满身血污”地滚来滚去的过程中，丧失了一切“对人来说似乎是很重要的东西”，并情不自禁地吐露了虚无主义的政治认识，说：“……政治好象已只能起到自动地把和平的（这样说行吗？）生活从这个地面上赶走的作用了。而且，如果一离开这个机械装置，人就会变成非人，变成梦游病患者似的。”在某种状况中的有关系的存在方式，立即与个别的命运的改变相联系这个教训，陈秋瑾似乎是通过充满血腥气味的自己的体验来取得的。面对着陈秋瑾这种沉重而具有现实性的自白，曾说过“……我很想相信在抗争中积极保持中立的立场才是作人的立场”的伊能暗暗抱着的希望，也显得暗淡无光了。

在"政治"中的人的认识

堀田善卫在写了上述《齿轮》、《广场的孤独》之后，发表了《断层》(昭和二十七年二月《改造》)、《被弄碎的脸》(昭和二十八年八月《改造》)、《时间》(昭和二十八年十一月至三十年一月《世界》)、《纪念碑》(昭和三十年五月至八月《中央公论》)、《奇妙的青春》(昭和三十一年一月至四月《中央公论》)等等作品。在这些作品中，他表达了"倘若除去战争和革命，本世纪的人的概念、人的形象是不能成立的"(《乱世的文学家》中的《流血》，昭和三十三年未来社出版)这种关于现代人条件的尖锐的认识。成为这种认识的底子的是堀田善卫对于现代的强烈的危机感。例如，涉及日本战败前后的现代史的长篇小说《纪念碑》中的一个人物伊泽如此说："看来，我也是昭和年代开始时从大学出来的人呐。所以，心里面是一直相信基本对立的说法的。我想，现在我也是相信的。但是，离开那时刚巧满二十年了。总之，现在觉得，这个日本社会里不可否认地存在着一种能使这种基本对立中和的作用，那是什么，我可不清楚……"这段话的意思是：社会里存在着统治阶级和被统治阶级，资产阶级和工人阶级这种基本上是对立的构造，然而在这个日本，却没有对这种对立穷源究委，使其对立明显地激发，而是存在着使基本对立变得暧昧的起着中和作用的力量。伊泽还说了下面一段话：

……战局已面临绝望的境地。据说在N飞机工厂，工人——尤其是因企业整备而征用来的工人们说，资本家一伙和军部的监督官嘴上说的是灭私奉公，事实上却利用我们的灭私奉公来装满自己的钱包，吃着山珍海味。于是工人中有的就甚至制造如同废品的飞机，有的是在大炮的炮弹中掺进沙子。虽然这是极端的例子。但是，这种怠工的情绪发展到后来就会成为革命的开端。可是，拿克己君来说，下面的人则拿我来说，这种具体行动我们究竟参加了多少？根本没有参加。这事对统治者说来是自作自受吧。事情就是这样自然产生的。工人运动在事先就被扼杀了。知识分子受到镇压，只是在心里面的内部思索着什么，从而散发掉了。散发着的同时，现实却是与战争采取合作态度生活着。简直就是自我分裂。是在这种自我分裂的山谷间营生、而没有使这两者统一起来的东西。要使其统一，虽然是借用你的话，确是要大家死掉就成了。也就是说，只有破灭才是使人格得到统一的存在。诚实呢，结果诚实就变成：究竟能够在多大程度上正视破灭和没落了。本来，诚实应该是指要勤勤恳恳积极地创造事物而言。而所谓破灭，好象应该是指其结果是变成虚无、逐渐变成虚脱而言。

堀田善卫借书中人物伊泽之口讲出这些话来，是决心要跟对于日本人的以幽情、生死无常之感或虚无等命题所象征的中世纪的美学进行辩论，力争把是非分个清楚。在《纪念

碑》中，作者提出自己的怀疑，他认为：上至天皇，下到他手下的军阀、大臣，从某种意义上来说是有一定重量的历史碑；他们的存在，除非由于这些碑本身的份量逐渐地负荷过重(不是由于别人的原因)而引起自崩作用，否则日本是到头来也似乎不可能引起革命。他之所以抱有此种疑问，其根源正在于他对使一切基本的对立中和而变得暧昧的、浸透到日本人心中的中世纪美学的认识。所以，堀田善卫在《纪念碑》中使另一个人物于战败之日在心中嘀咕："……有种人是将日本人纯粹的幽情加以利用或作为武器而生存着……要打倒这些，首先必须要挖掉自己身上的那个幽情，踏着它走过去……"，"踏着它走过去，但是，在那边又有怎么样的世界呢。"作者的表现意图看来是这样：即使不一定能明确地描绘其前景，但是，至少要打破使一切用生死无常之感收拾干净的传统，这种日本式的起中和作用的恶劣传统无论如何要打破。

在这种意义上值得注意的作者的精心之作，是随笔《关于恐怖》(昭和二十九年六月《思想》)。在那里，堀田善卫谈到川端康成的美的意识，一言道破其核心是"使理性的认识或方法意识变成不可能的黑暗的中世纪的夜晚"，并阐明它是以存在于日本人生活意识的根底的"传统上是……阴暗凄惨的悲惨结局主义"作为依据的。

夜晚和虚无只带来休息和恐怖。我们对艺术的认识，难道无法摆脱悲惨结局主义、"末期的眼光"吗？但愿并非如此，相信不是这样。倘若我们的哲学或形而上学停

留在这种地方，其危险程度是不堪设想的。我回忆起在战时，最终解决了到战场上被杀或杀人这个问题的，结果却是那种"末期的眼光"论；而与其说它是解决一切，不如说它已达到了解除对于人类和历史的责任感这种地步，对此，我不由地感到恐怖。倘若是站到那一种形而上学的自然主义立场上去，那末判断或意志等都会觉得是无所谓的，对一切都会看成是自然的。

所谓"末期的眼光"式的人生观或美的意识，其实是一种危机已经产生后要与这种危机融合的一种思维方法。它只是在已经产生的危机状况的屁股后面追随着而已。到头来认为木已成舟的事物是已无计可施、无法加以改变的自然，是命运——这只是一种融和的思维方法，岂有他哉。这不可能是平时能自觉到危机的美的意识。这里没有能预察危机的敏锐的感觉。但是，在经历了战争、战败、战后的我国历史的动乱的时代，难道有过不是危机的时候吗？这种反问，恐怕正是堀田善卫写小说的根据所在。

堀田善卫写了许多好象不是"人物"而是"事件"才是主人公的小说。其所以这样作的原因，也应该从这里寻找。国内政治和个人。国际政治和国内政治。国际政治和国内政治和个人。或者在这类政治关系状况中的个人和另一个个人的关系。在这里有着堀田善卫力图通过文学来加以把握的现代人的条件。对于这样的在"政治"中的人的认识，与没有一天是处在不是危机的时候的现代人的现实，应该是处在完全对应

的关系——这是作为作家的堀田善卫坚定不移的信念。堀田善卫的作品，使得许多读者都相信了这样一点：倘若不看到把日常生活中周围存在的事物和离这很远的地方动荡着的世界政治的存在错综复杂地连在一起的许多根线索，并且努力从认识上来“顺藤摸瓜”加以弄清，那末，实际上甚至连日常生活中的身边事物，都是无法正确地看清楚的。对于堀田善卫的作品不断提出的批评是：小说中登场的人物，缺乏一个个具体的人的细微的现实感。这确实是触及到弱点的一面。但是，我们不要忽略：正由于这种“负数”，堀田善卫的文学给日本的文学带来了许多重要而丰富的成果。

> 汽车其实只是黑色的无机物、搬运人的机械装置。伊能盯着它看。伊能突然想：撇开这类怪兽般的汽车，一个劲儿地走到街上去吧。我怎么啦？究竟被什么紧箍咒框住了？走，走，不是被“机械装置”、“车轮”搬走，而是走路，走！——伊能就被这样一种不管三七二十一的冲动所驱使，身体不由自主地颤抖起来。

《齿轮》快结束前的这一节生动地表现出，堀田善卫并不是把嵌入了政治这个机械装置或齿轮中的人的命题，认为是对于无可奈何已绝望的事态的软弱无力的屈服。堀田善卫曾写道：“宿命论、决定论、绝对主义、悲惨结局主义、白费工夫主义，怎样叫都行。我认为，探求对于事态的有关人这方面的原因——唯有这样才能解除恐怖——这是包括艺术在内的、今

天的所有学问思想领域应该更强烈地希求的东西”（《关于恐怖》）。

他还说过：“艺术也罢，学问也罢，都是为了宣告我们能够共同生存才存在着的。”《齿轮》的主人公突然使自己的内部苏醒过来并勉励自己的声音“走吧，走”，是与宿命论、决定论针锋相对的。这似乎也是作者的声音。他面对战后处在天天面临危机时刻的那时代的日本人，教他们不能陷入到“恐怖”中沉下去。同时他对着日本人的整体，激励他们，发出“走吧，走！”的声音。

第十三章　松川审判和贾泰莱审判

广津和郎和松川审判的批判

如上一章所提及的，昭和二十四年(一九四九年)相继发生了下山事件、三鹰事件、松川事件等均与国营铁路有关而迄今真相依然不明的异常的事件。后来，松本清张写了以占领下的日本发生的好几桩奇怪的事件为题材，企图阐明其事实真相为目的的《日本的黑雾》(昭和三十五年一月至十二月《文艺春秋》)。在那里，不论下山事件还是松川事件，都断定为美国占领军策划的阴谋。虽然书中有大量丰富的有关资料，但它毕竟是松本清张一人的推理而已。相反，事件发生当时的政府当局者则认为发生的这一切事都应归罪于共产主义者的谋略。这当然是没有明白的根据的。

松川事件一发生，政府就迫不及待地发表了增田甲子七官房长官的谈话，说它和"三鹰事件以及其各种事件，它们的思想方面的基流是相同的"。福岛县警察当局在搜查时，也以有计划反对国营铁路裁减人员犯下的罪行之名，逮捕了国营铁路工会福岛支部和东芝松川工厂工会会员等二十名，用火车颠覆致死罪进行起诉。昭和二十五年十二月六日第一审判

处全体被告都有罪，判刑中包括死刑四名、无期徒刑五名。昭和二十八年十二月十二日第二审改判为三名无罪，十七名有罪，但是十七名的被告立即上诉。事件提交到最高法院之后，对于说在国营铁路方面和东芝方面之间存在着合谋的起诉事实中的重要部分提出疑点，认为有误认"重大事实"之处，并于昭和三十四年八月十日，判决有罪部分作废，驳回仙台高等法院重审。在仙台高等法院再审的结果，于昭和三十六年八月八日审判时认为关于合谋和实际行为都难于加以肯定而判定为全体人员无罪。之后，经过检察方面的再上告而于昭和三十八年九月十二日最终确定全体被告无罪。这是事件发生以来历时十四年之久后获得的无罪的判决。松川审判由于在审判进展的过程中被告始终坚持斗争，声明蒙受不白之冤，支援他们的为数众多的人开展了批判审判的运动，广泛地引起了国民的关心。

广津和郎与这个松川审判进行交锋，用实证的方法阐明它的错误，直到确定全体被告无罪之前，坚持不懈地、顽强地完成了批判松川审判的工作。最初引起广津和郎对松川审判注意的是，当他读到汇编被告写的文章的小册子《真实透过了墙》的时候。在第二审判决尚未下达之前不久，广津和郎写了《真实在呼吁》(昭和二十八年十月《中央公论》)。接着从昭和二十九年四月起，在杂志《中央公论》上用了四年半时间，对第二审的判决作了精密周详的调查研究和探讨，并进行了批判。而促使他开始投入这件事的，却是作为一个作家的朴素的直感。他曾说："我感到各位被告的文章中并没有谎言，从而引起了

我的疑问。开始认为，或许各位被告的诉说倒是真实的。于是我尽可能多地把第一审的法庭记录弄到手，产生了要进行调查的情绪。”

广津和郎的朋友宇野浩二也同样地感到这个事件是“残酷的事件”，并写了《罕见的怪事——我所见到的松川事件》（昭和二十八年十月至十一月《文艺春秋》）。这时，宇野浩二也是根据自己的直感，他认为被告的眼神是明净的。对此，当然也有一部分人讥之谓这是作家的自以为是的表现而加以冷嘲热讽。可是，批判松川审判最早的担当者不是别人却是文学家，这个事实的意义就表现在人会因人而受到感动这种真实的直率性上。当然，广津和郎并非始终只是根据作家的直感发表意见的。他始终以精密周详地推敲审判记录作为核心来彻底揭露整个起诉事实的虚构性质，是始终贯彻客观的、用实际证明的批判方法的。正因为如此，广津和郎的批判松川审判的所作所为才获得了许多人的共鸣、支持和肯定。他的能够说服任何人的严密的客观性，正是广津和郎的《松川审判》在整体上的最大优点。

《局外人》论争和散文精神

广津和郎在关心松川事件之前，已跟中村光夫围绕加缪的《局外人》进行过论争。这在战后好多次文学论争中，就其意义的重要性来说也是值得记录下来的论争。加缪是与萨特一起在战后文学界中作为存在主义文学的代表作家。他的《局

外人》于昭和二十六年六月在《新潮》上由洼田启作第一次翻译介绍到日本。广津和郎读了《局外人》后，在《东京新闻》(昭和二十六年六月十二日至十四日)上发表了题为《加缪的〈局外人〉》的文章，直率地提出了对这部作品的疑问和批判。广津和郎说，读了《局外人》后感到其中有令人“不由地触及神经的东西”，读后很不舒服。他举出《局外人》的主人公穆鲁索一有事就反复嘀咕“毫无意义”，关于杀人的动机认为是“由于太阳所致”，并批判地说这些都只不过是“心里实验室里的游戏”。对《局外人》产生共鸣的读者看到作者“不合逻辑的”思想最直接地表现出来的部分，在广津和郎看来却相反地看出作者的“细枝末叶性质的、自以为是的”对人类的认识，并抱有反感。

对于广津和郎的《局外人》批判，中村光夫同样也在报刊《东京新闻》上写了反驳的论文，题为《关于广津先生的论〈局外人〉》(昭和二十六年七月二十一日至二十三日)。于是在两者之间展开了论争。在局外人论争开始的昭和二十六年的前一年，即从昭和二十五年二月至五月，中村光夫在《文艺》上连载《风俗小说论》。它的成果是以批判自然主义文学和私小说为中心的对近代现实主义的批判。后来他相继写了《谷崎润一郎论》(昭和二十七年河出书房出版)、《志贺直哉论》(昭和二十九年文艺春秋新社出版)、《佐藤春夫论》(昭和三十七年文艺春秋新社出版)。总之，这些都是作者认为应该对大正时期作家的现实主义进行评价这种重要意识的产物，是一个很大的课题。

中村光夫认为，作者加缪在《局外人》中赋予作品中的人

物穆鲁索的不合逻辑的感性里具有现代人病态的生活感情的切实的投影，在这种生活感情支配下，一切的人的行为已都只能被认为是偶然和无意义的连锁而已。中村光夫一面支持《局外人》，一面以此为杠杆，对广津和郎所具有的大正时期的现实主义进行了批判。这就是中村光夫在这场论争中持有的立论的主要着眼点。但是，在这里需要注意到的是，广津和郎在论《局外人》时，批判这部作品虽有"什么是生活"然而漏掉了关键的"怎样生活"的问题。不论是杀人还是其他什么，倘若将人类的一切行为都归到不合逻辑性的观念，那末，一个一个具体的人的责任不也就消失不见了吗——这是广津和郎坚定不移、寸步不让的立论的根基。

广津和郎很早就有着围绕"散文艺术"的独自的观念。在论文《散文艺术的位置》(大正十三年九月《新潮》)中，广津和郎力图阐明作为散文艺术的小说跟音乐、美术等其他艺术区别开来的特殊性格，说"它是位于与人生直接相邻的事物"，从而求得散文艺术的特色。这就是说，散文艺术具有与现实的人生密切相连的特殊性格，因此，小说家不能忘记要保持不断地注视和学习新的现实的态度。广津和郎在大正末期已经确立了这种散文艺术论。所以一九二五年之后的几年，文坛上有一部分人讴歌与法西斯主义的活动密切呼应的国家主义性质的浪漫主义时，广津和郎也能够提出主张，强调不能被卷进这种轻浮的风潮中去。

广津和郎应邀出席了昭和十一年三月创刊的"人民文库"的演讲会。那时，他作了题为《关于散文精神》的讲演。他说：

“我认为，无论遇到什么事都坚贞不屈，有韧性，坚持不懈，既不随便悲观或乐观，坚持这样生活下去的精神——这就是散文精神。”又说，“……这是不管怎样都要忍耐下去的精神。这是对于反对文化、非文化的跳梁小丑不表示受不了，不悲叹，一直忍耐下去，坚持不懈地生活下去的精神。这是要坚持不渝地、冷静地观察必须观察的事物，决不放过，并且，对于必须看的事物不能感到畏怯、打颤或闭眼不看，要一直盯着看下去，忍耐着生活下去的精神。”对于这种有韧性的对现实进行探索的精神的必要性的看法，在战后，广津和郎似乎依然坚定不移地保持下来。例如在战后不久的时期，广津和郎写了评论《再谈散文精神》(昭和二十三年十月《光》)，再次阐述散文精神的奥义，“这并非是逃避现实，不是完全脱离激烈动荡的社会而在自己狭窄的领域中探究道路的坚忍主义。它不是这样，而是始终要与现实交锋，要对历史负责，不悲哀伤心，要立志坚持不懈地生活下去的精神。”

具有这样主张的广津和郎，见到《局外人》中下面一段描写而不由地感到别扭也是自然的。在这一段里，穆鲁索有一天接下一支手枪并扳动了扳机，而穆鲁索对自己的所作所为却认为是由于太阳的缘故才变成如此。另外一些读者看了《局外人》后，或许是从其中不合逻辑的感性中感受到切实符合实际的现代的现实性。这当然是另当别论的问题了。

广津和郎在批判松川审判时没有半途而废，持之以恒、坚持到底的根底，就在于跟这种散文艺术论、散文精神论一脉相承的坚韧的对现实进行探索的精神。松川审判在仙台高等法

院再审的结果判决全体被告无罪之后，广津和郎回忆审判开始后八年的经过，写了《审判和真实》（昭和三十六年十月《中央公论》）。关于松川审判的营救被告运动所具有的意义，他写道：

> 针对第一审、第二审不公正的审判而人们站了起来，并形成营救松川审判中的被告的运动，而这次运动中的团结，可以说是前所未有的现象。这个国家的人们，已习惯于用对有权势者就逆来顺受这种思想来对待"官方不讲道理的行为"。然而面对这些无辜的人要被官府之手杀害的事件，却团结起来参加抗议运动了。现在全国各城市都有松川营救会。这是超越了意识形态的所有阶层的人都参加了的。
>
> 这种动态当然会被官府讨厌。但是，一面被讨厌，一面却正在促使某些有良心的法官有所反省。至少使他们产生了需要认真对待审判的情绪。同时，对于以往由于有法官的陈规而不敢讲出认为是正确的话的人们，也正在给他们发言的勇气。希望松川营救会能有助于国民深入了解审判，并为法官不必鼓起勇气也能够说出国民舆论是正确的这些话打好基础——但愿是这样发展下去。

上面这一段话也是对非难松川营救运动是向法院施加不正当的压力的反驳。以广津和郎为首的大规模的群众性营救运动，取得了它本来的现实的目的，即营救蒙受不白之冤的被

告的生命。与此同时，它还引起了广泛的国民对国民信得过的公正的审判应该是怎样的这个带着普遍性的问题的关心，对此意义也应给予积极的评价。

但是，也可以认为，广津和郎和松川审判进行长期的格斗，证明批判审判这类工作是荆棘载途、被厚墙围住的，是非常艰难的。至少可以说，不论其动机从人道上来说充满多少善意，但用带个人情绪的判断，是没法解决问题的。在法律领域里，其概念、逻辑、言词都有它特定的抽象的标准。因此，进行批判时，要求至少要经常自觉地顾及到这些标准。不仅如此，还必须持有对现实进行探求的精神，即广津和郎一直主张的那种散文精神：不随便悲观或乐观，坚忍不懈、专心致志地注视作为对象的现实并且进行分析。广津和郎的《松川审判》便是由这种对现实进行探求的精神产生出来的杰出的记录。

佐多稻子对福田恒存的批判

“这个国家的人们，已习惯于用对有权势者就逆来顺受这种思想来对待‘官方不讲道理的行为’。然而面对这些无辜的人要被官府之手杀害的事件，却团结起来参加抗议运动了。”正如广津和郎所言，从松川事件的发生、经过审判、最后确定全体被告无罪的全过程，出色地就人与权力的关系提出了富于现实性和实际意义的问题。在广津和郎之外的众多文学家关于松川事件的种种言论中，看这个问题比谁都更加敏锐的

是佐多稻子的《确定松川事件被告无罪之后》这篇文章。

确定无罪之后，有一部分人认为事后的情况有点不是味儿。比如说，福田恒存在《朝日新闻》上发表的文章便是这类意见的典型代表。文章说：被告中有七人由于自己软弱而给同伴和社会带来了几乎无可挽回的麻烦，本来等待着他们就这件事表示赔礼道歉的话，但终究未能听到，这给人留下了不痛快的不良印象。并且批评说，这是有别于有罪无罪的审判范围的道德问题。可以认为，这是一般人很容易听进去的议论。佐多稻子针对福田恒存的言论发表看法，并且用下面的话阐明：其实这是一种忽略了把握事物本质的、不现实的意见。

> 由于自己的软弱而给同伴带来麻烦，作为道德上的问题，并非用片言只语就能了结的。也不是只要俯首屈膝深鞠躬谢罪就能了事的。这只有背着自卑感去弄清被捏造出来的冤罪才能解决，而这种自卑感是由于软弱而“并非出于本意”地按照警察所说的去作而形成的。这些人在同伴的帮助下这样作了。不仅是他们本人，他们的家族也一面背着同样的自卑感一面带头诉说不白之冤。我常常遇到并感受到这样的场面，在这里，也有着按道德的要求而行动的形象。
>
> （中间略）
>
> 十四年来他们一直诉说着蒙受不白之冤，并在这过程中他们反躬自问不能向权力屈膝这个问题。倘若他们

向"社会"说出"赔礼道歉的话"，那就意味着打消了企图用权力来捏造罪状的非，从而再次向权力屈服。关于松川审判的本质，不需由我在这里阐述自己的见解。在这里很清楚的是，如福田先生也说过的那样，不能向权力屈服。因此，已经屈从过一次的人要赎罪，就应揭发清楚这个权力之非，这就能成为真正的赎罪了。

对于"谢罪"或"道德"问题的探讨，福田恒存是在不考虑事态的具体的、现实的条件而在某种固定观念的内部进行的。与这相对，佐多稻子则始终是在松川事件以及松川审判的现实的具体的脉胳中来观察这些问题的。这是由于怎样"谢罪"才正确、怎么办才符合"道德"，都必须与完成此事的人所背上的特定条件结合起来才能谈清楚的。正因为如此，佐多稻子能正确地提出反论，认为由于警察权力的强制而已经"供认"的人，要补救自己软弱的途径只有一条；那就是要为揭发这种"权力的非"而进行艰苦的斗争，而在这种斗争中，"道德"的问题也就迎刃而解了。佐多稻子过去曾"向权力屈从"过。她曾自己设定"妥协点"，决心至少不写"为了天皇"。但是作为作家，结果却由此而在与战争合作的倾斜面上徘徊并迷了路。她从自己的过去汲取了教训，认识了对于权力之非必须加以揭发弄清，人决不能屈从于权力，对于要使人在它面前屈服的权力的罪行绝对不能加以容忍。佐多稻子正是从自己痛苦的转向体验的伤痕中学得了这些教训的。

伊藤整和贾泰莱审判

在战后的日本，作家在从事作为作家自己的工作上直接受到权力的压迫而其工作本身成为法律制裁的对象的例子，有所谓的贾泰莱审判。伊藤整翻译的D·H·劳伦斯的《贾泰莱夫人的情人》于昭和二十五年四月(上卷)、五月(下卷)由小山书房出版是这事的开端。同年六月，发生了这部译作有淫书的嫌疑而在全国被扣的事态。对此，日本文艺家协会立即举行了紧急理事会，由当时任会长的广津和郎走访担当此事的检查官中込升尚，提出抗议和要求作不起诉处理，但这要求不被接受。其结果，译者伊藤整和出版者小山久二郎两人于同年九月被东京检察厅依据刑法第一七五条中所定"淫书贩卖罪"起诉。日本文艺家协会和日本笔会联合设立了以中岛健藏为委员长的问题对策委员会。认为这问题是对宪法所保证的言论、表现、出版、自由的严重侵害，并发表了对此提出严重抗议的声明书。

审判经过是：第一审于昭和二十六年五月八日起在东京地方法院开审，经过三十六次的公审后，在昭和二十七年一月十八日判决译者伊藤整无罪、出版者小山久二郎罚款二十五万日元。判决的理由是：即使《贾泰莱夫人的情人》本身并非淫书，但由于它的出版方法和广告的宣传方法，结果却带给读者与淫书同样的效果。

被告小山久二郎和东京地方检察院都不服判决而上诉。

于是在东京高等法院进行第二审，并于昭和二十七年十二月十日改判为伊藤整罚款十万日元，小山久二郎罚款二十五万日元。结果比第一审更为严厉，认为两个被告均有罪。原因是担任第二审的法官判定《贾泰莱夫人的情人》是淫书。后来这个问题被送到最高法院，但是在第二审后隔了五年的昭和三十二年三月十三日，由最高法院院长田中耕太郎任审判长支持第二审，上诉被驳回，确定两被告有罪。在审判过程中，中岛健藏和福田恒存作为特别辩护人出席法庭，竭力阐明把《贾泰莱夫人的情人》作淫书处理并利用权力加以禁止和压制是错误的。但最后结果还是败下阵来。但是，福原麟太郎、吉田健一、青野季吉、丰岛与志雄等人也都作为辩护人方面的证人出席法庭的这场审判斗争，作为与言论、表现自由的根基有关的斗争，作为跟用权力对法律进行扩大化解释的危险所作的斗争，作为围绕如何正确理解艺术和猥亵的关系的既具体又是原则性的问题的提出，此外作为对于人类生活中性的意义的探索来说，都是具有极其深刻的意义的一场斗争。

虽然如此，但是对伊藤整来说，看来他决没有料到会发生《贾泰莱夫人的情人》的译本竟然会被打上淫书的烙印、自己作为译者结果不得不站在法庭的被告席上这种异常的情况。伊藤整其人，可以说一贯是怕事的。他应该一开始就能够预先测定自己的一举一动会给自己带来多少危险，而且是一种什么性质的危险——他就是这样的人。而这个聪明的伊藤整却突然被卷进受审判这种异常事态中去了。从这个时候起，他再也无法呆在自觉设置的巧妙的位置上了。这种位置就是：把

伊藤整自己认识到的人性的秘密，或者把对于被作者启发而获得觉悟的读者来说却可能成为会摔交的石子的人性的秘密，唯有用“艺”的力量放到表现的“场”里使其得救。虽然有文学家以及许多知识界人士的支援，但伊藤整仍然只好成为一个实践者，为了保卫自己作为人、作为作家的主体，跟企图禁止它、压制它的权力的威胁进行针锋相对的斗争。

伊藤整翻译《贾泰莱夫人的情人》，要把它拿到为数众多的日本读者面前，当然是因为他相信这件事具有积极意义。战后，伊藤整早在昭和二十二年十二月的《女性》上撰稿写了《关于劳伦斯》的文章。于昭和二十三年一月的《个性》上，又写了随笔《生命的存在》。伊藤整作为陷入了自我意识的恶性循环而苦恼的二十世纪的一个知识分子，对于有着同样苦恼而摸索过摆脱之路的劳伦斯的文学和思想，很早就抱有同路人的共鸣。由此可见，伊藤整翻译《贾泰莱夫人的情人》是有其必然性的。这是谁都应该看得清楚的。接受了贾泰莱审判中特别辩护人的福田恒存在第一审公判时的最终辩论中，联系阐明劳伦斯关于性的思想内容竭力地提出了上述的看法。

伊藤整曾说：“……D·H·劳伦斯抱有认为性的富于生命力本身就是调和的信仰。这从相反的方面表现了真实地调和的事物应该是富于生命力的基督的思想，是令人极其悲痛的哲学”(《生命的存在》)。

福田恒存在最终辩论时，也概括劳伦斯思想的本质说：“……按劳伦斯的看法，现代人不仅在男女关系上，而且在总的所有方面都丧失了相互间的信赖和结合。为了要使其得到

恢复，就必须寻求与作为一切结合的根本的自然的根源性的生命相结合。要作到这一点的最容易同时又是最本质的通路是什么呢，那是男和女的结合。倘若这是不可能的，那末在朋友之间、社会、国家、阶级之间、还有民族与民族之间也不会有真正的和平。”

一般通用的意识是把性看成是污浊的、有罪的，从而总想加以掩遮。而劳伦斯的思想里却包含着迫使这些一般的意识根本上订正过来的力量。译者伊藤整的基本信念就是：倘若日本人能接触到这些思想，或许会成为促进多数日本人的认识得到发展的一个契机。伊藤整在作为贾泰莱审判记录而写成的报告文学《审判》(昭和二十七年筑摩书房出版)中，他把自己的信念明确地都写了进去。在战后的文学界里，以“性”为契机探求人类存在的课题，是许多文学家的一个重要主题。伊藤整的斗争明确表明：对人类来说，“性”的探讨是必须进行的思想课题。从这个意义上来说，也是不会使人遗忘的。

然而，伊藤整的信念终究未能击破法权力量的墙壁，不论什么表现，倘若除去了作者的认识和思想，那是不能成立的。从读者一方来说，从提示出来的、给予的表现作为线索，从而走进在这背后的作者的认识、思想和精神世界里去。把《贾泰莱夫人的情人》认定为淫书，不允许作品的整体的表现，意味着法律不允许作家存在以直接表现为基盘的思想。贾泰莱审判最后以判决有罪确定下来，这种结局本身就暴露了法权力量的镇压性的构造。

第十四章 民主主义文学的展开

日本共产党与文学家

宫本百合子写道："民主的文学，它的含义是我们每一个人要为社会和自己的历史更能符合事理地发展而献身，要不弄虚作假地反映为世界历史必然的动向而生活的歌声。它的意义只在于此。"她身体力行，用充满生气的声音说"歌声哟，响起来吧"，并作为"歌声"的体现，写下《播州平野》、《知风草》，开始了她战后的作家生涯。

这两部作品的主题和题材一脉相承，用鲜明的笔调描绘了如下的过程：在十二年的长久岁月中，丈夫作为触犯了治安维持法的思想犯而被关在狱中。为此女主人公独自生活在无法形容的苦恼里。战败那一天，坚韧不拔地挺过来的女主人公感动得混身发颤。尔后，她和终于从狱中生活解放出来的丈夫一起，在以日本共产党重建为象征的历史的新的起点上迈开了大步。书中有一段是描述女主人公从战败时居住的东北乡下小镇西下到丈夫的故乡，并再次返回东京的火车旅行的过程。在这里，宫本百合子通过具体的叙事性的描绘，记录了战败当时的日本的现实。同时也表现了作为思想犯的妻子

的过去的苦斗和忍耐。宫本百合子在书中说："没有尝过因某种原因而过了许多不眠之夜的女人，在日本是不存在的。"她结合这种"日本所有女性的感情"来表现走向新生活时的清新的气息。她说正因为这种苦难深重，正因为与这种苦难斗争过来，并守护了与狱中丈夫的爱情和信赖，因此涌现出来的欢乐也就更深了。"有咱俩住的地方。咱俩一块儿生活，这句话多么不习惯，多么令人感到新鲜呵"(《播州平野》)。

宫本百合子由于疲劳过度而健康状况不佳，但她仍写了《两个院子》(昭和二十二年一月至八月《中央公论》)，并着手写《路标》(自昭和二十二年十月开始，昭和二十五年十二月完成，《展望》)，完成了这两部与《伸子》相连接的自传体长篇小说。宫本百合子在昭和二十六年(一九五一年)一月突然逝世之前，可以说一直是一位对社会的视野开阔的理想主义者，她积极地开展了旺盛的作家活动。宫本百合子在《播州平野》中描绘的、一心激励只有一只脚的残废军人"要刚毅、要坚强"的女主人公，就是她自己的写照。

倘若说，宫本百合子就是如上所述的名副其实地始终是一个傲然挺立、不许自己和他人屈膝败下阵来的"刚毅"的人，那末，佐多稻子是个只得从凝视心中阴影的苦涩的立场开始自己战后历程的人了。佐多稻子虽然也和宫本百合子同样，具有在无产阶级文学运动的内部成长起来的作家经历，但她被指责曾为战争出过力，起初连参加新日本文学会都未被允许。作为战后第一部作品，佐多稻子写了《我的东京地图》，自昭和二十一年三月至昭和二十三年五月分成十二次分别发表在

《人间》、《展望》、《妇人文库》及其他杂志上。在这里，作者的眼睛始终没有离开自己过去走过的道路。

她在《泡沫的记录》(昭和二十三年九月《光》)中写道：虽然“有时对追求战争责任的人甚至感到瞧不起”，但是感到“自己却丧失了能够把它表现出来的立场”。这是表现书中女主人公只得把批判的眼光折向自己的内部的苦闷情绪。由此也可看出她跟宫本百合子不同。后者在战后立即写下《播州平野》、《知风草》等积极的私小说，这是“人生初秋时作为妻子而苏醒的一个女人大丰收成果的生命和文学的气息”(《宫本百合子选集》第七卷《后记》，昭和二十三年安艺书房出版)。与这相比，佐多稻子内心的阴影和伤痕是非常清楚的。

佐多稻子于昭和二十一年十月重新加入日本共产党。她在共产党及工人党情报局批判日共的所谓“五〇年问题”闹得最凶时被日本共产党开除党籍(昭和二十六年三月)，昭和三十年七月又承认她无条件恢复党籍，到昭和三十九年十月再次受到开除党籍的处分。由此可见她是在与日本共产党的错综复杂的关系中生活过来的。也可以说，这时佐多稻子的志向在于：始终把自己放在党组织的内部，并在这个位置上严于律己，重新走上自己的人生道路和作家生涯。经过与再也无法称之谓先锋队的带上颓废的官僚主义特点的日本共产党中央的交锋，佐多稻子在内心把党看成是“自己家”的幻想也终于不得不破灭了。《夜晚的记忆》(昭和三十年六月《世界》)、《溪流》(昭和三十八年七月至十二月《群像》)、《塑像》(昭和四十一年一月至七月《群像》)这些作品，正是佐多稻子

站在这种虚无的自我崩毁的危机边缘的地点苦斗的轨迹。

在战后，佐多稻子创作了许多如《三等车》(昭和二十九年一月《文艺》)、《少女与父亲》(昭和二十九年六月《群像·小说特辑》)等优秀的短篇小说。这些作品用温暖而充满爱情的眼神和出色的观察力来把握民众现实生活的状态。这些作品与佐多稻子的处女作《糖果厂》一脉相承。后者描绘了被投入街头工厂严酷的劳动中去的一个少女的形象。后来的这些小说，保持了作家这种原有的风格。这些短篇小说，准确地描绘了在痛苦艰难的生活条件下备受打击，被弄得不象样子的庶民，依然希求幸福而生存下去的生活和感情。这些短篇小说本身，甚至就是带本质意义的批判，是对于在与上述民众生活本身几乎无关的地方不断重演党内斗争的日本共产党的存在方式进行的批判。

中野重治在战前就是党员文学家。战后他也作为党员文学家凭着强烈的使命感主张：正视推行民主主义革命的课题，这是既属于政治又是作为普通人和富于文学性的文学家必须具备的基本态度。不仅是他，作为他后一代的野间宏、花田清辉、杉浦明平等也都抱有把日本共产党看成是唯一的革命的党的幻想。他们最后都经过与党中央对立，脱离了日本共产党，成为反过来被日本共产党方面贴上反党、反共文学家的标签，受到谩骂，处于被否定的关系中来了。但这已是经历了战后长时间以后才发生的事态。在早期，比如说，在昭和二十四年七月的《文艺春秋》上，野间宏写了《日本最深远的地方》。当时他甚至是这样写的："超越人类肉体的个别性、孤独感、利己

主义的巨大的爱，现在唯有在共产主义才能存在，自己是在作为日本共产党地区委员参加了地区人民斗争之后，才第一次找到这样的希望，而成为实现这种爱的根源的，唯有共产党的细胞，除此而外就并不存在。"由此可见，在日本许多文学家的心中，日本共产党的神话般的权威，是存在过很长时间的。

从《五脏六腑》到《梨花》

围绕如何对待共产党及工人党情报局的批判的不同态度，日本共产党陷入了分为"感想派"和"国际派"的激烈斗争。中野重治是作为"国际派"来对待这个问题的。当时党内斗争的影响并不局限在政治领域，它甚至扩展到文学领域，从种种角度起着支配作用。结果，事态发展到甚至引起《新日本文学》和《人民文学》(昭和二十五年十一月创刊)对立斗争的地步。在政治活动的领域里，昨天的善变成为今日的恶，今日的朋友成为明天的敌人，这或许是不必大惊小怪的司空见惯的现象。

虽然如此，但是政治对文学的干涉、控制也确实是够厉害的了。这时被视作"国际派"中心人物的宫本显治被降到九州支部，与这呼应，竟然发生了在《人民文学》杂志上堂而皇之地刊登非难、中伤宫本百合子为"阶级敌人"、"资产阶级文坛的食客"的稿件。或许可以说，中野重治注视着这种"政治"和"文学"之间激烈交锋的焦点，与这同时，他一直很好地保持着使文学在政治的统治干涉中免受灾难的保护文学的态度。他曾肯定岛尾敏雄的《小小的冒险》；当有人要给井上光晴的《未写

成的一章》扣上反革命和诽谤党的帽子时，他加以保护。这些都是中野重治在艰难的环境中煞费苦心地保持自己的态度的表现。不久，中野重治从昭和二十九年一月至七月在《群像》上连载《五脏六腑》，从昭和三十二年一月至昭和三十三年十二月在《新潮》上连载《梨花》。已完稿的这两部作品都是承接战前的《歌的离别》，是自传性的长篇小说。

《五脏六腑》这部长篇小说描述主人公片口安吉从加入东京大学的"新人会"到大学毕业前后的青春时期。另一部长篇小说《梨花》则叙述相等于作者本人的少年良平从小学生时候到中学一年级的成长过程。作为作品对象的时代跟作家写作品的当时，其间当然已相隔很长一段时间。作者中野重治本人一直是在日本革命运动的内部走过来的，在这过程中他获得了许多认识。已有过这样的历程的作者，要在这两部长篇小说中，将自己幼少年时期以及昭和年代初期自己的学生时代作为表现的对象，这时，作者本人希望重新认清自己的要求，自然是起着作用的。这些作品明显地表现出中野重治身上富有泥土气息的、农村式的感觉和审美意识。这是他从乡里农村的风土和生活中获得的、已成为如同天生就有的气质。

《五脏六腑》的主人公以加入"新人会"为契机，接触了各种各样类型的左派学生，碰到了种种的现象。这时不论他对这些对象的态度是抱有亲切感还是抱有反感，他的衡量标准却是一种带有泥土气息的感性上的反应。这个主人公异常爱惜用这种感性感受到的人们所具有乡土风味的生活气息。书中通过主人公脑海中浮现的许多回忆的锁链描写了这样的青

年遇到马克思主义、触及到现实革命运动的一端的过程。中野重治用甚至有些过于敏锐的感觉表现的片口安吉具有泥土气息的感性活动，是不是使其与日本革命运动的发展过程结合得非常充分呢？

从《五脏六腑》到《梨花》，中野重治想要在这些作品中，把自己的成长过程追溯到幼少年期这个根上来加以检验和认清。他之所以这样作，是不是就是想理一理这个问题呢？从读者的角度来说，与其看浮现出痛苦表情的中野重治的形象，不如去看中野重治的另一种形象。在有时甚至是丑态百出的党内斗争中，作为党员作家的中野重治，为了坚持应有的自我统一的态度，不由地表现出痛苦的表情。但是从《梨花》中还可以看见与少年良平一起回到确实象是人间生活的场所的中野重治，这是具有泥土气息的美丽家乡的方言世界，回到这个世界的中野重治的形象，使人享受到接触文学时的喜悦。

杉浦明平和“记录主义的精神”

杉浦明平于昭和二十四年加入日本共产党，之后发表了《紫菜培育骚动记》（昭和二十七年七月至二十八年四月《近代文学》）、《六〇五号基地》（昭和二十八年十月至十二月《群像》）等作品，在战后的报告文学的领域里形成了独自的风格。

《紫菜培育骚动记》的构思，是根据作者本人实际体验到的事实，即追究培养紫菜的地租费贪污问题，其结果却以损坏名誉罪被判刑作罚款处理。后来，杉浦明平在论文中详细阐述

了自己的这种方法论，其论文题目是《记录主义的精神》(载于《现代思想》，昭和三十二年岩波书店出版)。

象这种采用富有效果的事实性、记录性的作品，在民主主义文学运动中涌现出了很多。成功的例子可以举出金达寿的《玄海滩》（昭和二十七年一月至二十八年十一月《新日本文学》)、西野辰吉的《C街札记》(昭和二十九年二月《群像》)和《秩父困民党》(昭和二十九年三月至三十一年二月《新日本文学》)、大西巨人的《战斗中的牺牲》(昭和二十八年四月《新日本文学》)等。

武井昭夫在《新日本文学》(昭和二十九年三月)的文艺时评中论述了这些作品，同时强调：作为多方面地从一切角度亮出日本战后社会的现实的方法，报告文学是颇为有效的。他认为，这也是跟"变革日本文学的体质的艺术革命"相联系的民主主义文学的一种可能性。由于这种对报告文学的关心不断加强，不久之后就出现了由花田清辉、长谷川四郎、佐佐木基一等为中心组成的"记录艺术会"。

杉浦明平在《记录主义的精神》中说，记录主义的方法论要求：要着眼于作为个人或人类集体中发生的真实的事件的一次性和具体性，并且用"不带记述者主观解释"的态度来把握这些作为上述事实的事件。虽然也有可能遇到反驳，说没有任何一种事实的记述是可以不受记述者主体性条件的制约的。不过，应该注意到这样的事实：杉浦明平所提倡的这种记录主义精神，是由于对社会主义现实主义典型化理论强烈不满才出现的。受典型化理论影响的作家的作品，往往容易表

现出概念化的教条主义的空洞无物倾向。作为从事实际写作、重视作品要有生气的一个作家，杉浦明平提出了自己的理论，来与上述典型化理论分庭抗礼。或许可以认为，这里暗示了摆脱党所公认的教条的文学理论的强制性，从而获得更富于创造精神的一种文学家的态度。

长谷川四郎等

长谷川四郎是于昭和二十六年四月至翌年四月在《近代文学》上发表了《西伯利亚的故事》登上文坛的。他的工作，可以归纳在广泛的民主主义文学的领域之中。在昭和二十五年二月归国之前，他作为苏联军队的俘虏，在西伯利亚各地的俘虏营里，体验过异常艰苦的生活。后来，他写了《张德义》（昭和二十七年八月《近代文学》）、《鹤》（昭和二十七年九月《近代文学》）、《阿久正的故事》（昭和三十年三月《世界》）等作品。他擅长于用有节制的、平静而温和的文体来表现严酷的现实状况，若无其事地把它呈示到读者面前。这是他独具一格的风格；是一种在若无其事中、在温和的背后隐藏着令人恐怖的风格。

长谷川四郎所描述的人物不讨厌劳动。即使是在被禁闭的状况中的强制的杂务劳动，他也决无怨言地劳动着。但是，不久之后"逃亡"的意志萌芽了。张德义就是这样的典型人物。在中国的东北成为日军俘虏被强迫作杂务工的这个苦力，有一天突然企图逃亡。他用三根圆树干编成木排，趟到河的急

流中去，凄惨地没入水中……他决不讨厌劳动，"但是他最大的苦恼，就是自己的劳动只能养活自己一个人。"……有一天夜里，他在梦中见到的展现在自己面前的"一条路"，究竟是通向哪里的路呢？或许这是幻觉中的公社？脚踏实地，跟自然调和，从事劳动本身就直接与生存的喜悦相连，幻觉中见到的"一条路"可能就是通向这样的公社的。

从昭和二十年到三十年前后这个时期，除上述的作家外，还有写下《断层地带》（共五册，昭和三十三年巴特利亚社出版）、《福特·一九二七年》（昭和三十一年五月《新日本文学》）等的小林胜；写下《款冬花》（昭和二十三年三月《大众俱乐部》）、《板车之歌》（昭和三十年一月至三十一年四月《和平妇人新闻》）的作者山代巴；写下《这样的女人》（昭和二十一年十月《展望》）、《我要活下去》（昭和二十二年十一月《日本小说》）的作者平林泰子；写下《妻座》（昭和二十二年八月至二十四年七月《新日本文学》分载）、《二十四只眼睛》（昭和二十七年二月至十一月《新世纪》）、《新妇礼服》（昭和三十年八月至十二月《群像》）等的壶井荣等。上列的作家及其创作，是这个时期民主主义文学发展过程中的收获。尤其值得重视的是小林胜的主题意识。他使出浑身解数，探求日本和朝鲜、日本人和朝鲜人的关系这一个被深刻地刻上历史阴文的困难主题。跟前面已谈到过的井上光晴同样，他也是日本文学家中最早觉悟到"朝鲜"问题是一个与自己创造意识的本质相关的作家。

第十五章　实在的文学

根深蒂固的私小说

荒正人在《昭和文学十二讲》(昭和二十五年改造社出版)中的《战后的文学》里说：

> 依据个人的判断来看，战后文学就是观念的文学和实在的文学的角逐。前者为战后文学，后者为传统文学。在这个国家的文学风土中，新文学登场时似乎必然要装扮成为观念的文学。比如说，作为与砚友社文学对抗的自然主义文学，作为否定自然主义文学而出现的白桦派文学，以及从大正年代到昭和年代的新思潮派、新感觉派、无产阶级文学、新兴艺术派等凡是能称为新文学者，都用新的文学理论、创作方法武装自己，以抹杀传统文学的气概出现。但是，或许是理所当然的，其作品的表情却经常是生硬的。

这里称此为"实在的文学"的，似乎也可以看作是立足于自然主义文学的现实主义；私小说和心境小说的现实主义；风

俗小说的现实主义等等近代日本文学史上的传统的现实主义的文学。作为战后的文学现象，理应再包括以《综合读物》、《日本小说》、《小说新潮》、《小说公园》、《别册文艺春秋》等杂志作为发表园地的从昭和二十二年、二十三年开始盛行的中间小说。当然，“观念的文学”和“实在的文学”并非固定地互相对立着，而经常是具有互相浸透的可能性的。只是说，它们作为文学的第一义的存在方式，它们的本质所在，从这种观点来观察时可以作如此划分而已。

作为“实在的文学”而在最根深蒂固的小说传统上形成的，当然是私小说和心境小说。在难懂的战后派作家的新作品陆续出现、把文坛的话题都抢过去的时候，堪称为典型的传统文学的私小说佳品也同时出现。例如上林晓的《在圣约翰医院》、尾崎一雄的《小虫种种》、外村繁的《梦幻泡影》等。正如由伊藤整的实际生活演技论所象征的，跟战前的私小说相比，战后的私小说随着大众媒介手段的发达而经历了各种各样的质变过程。不过，不管好歹，私小说对日本人来说，总带着可以称之为文学的故乡的特殊性格。即使用欧洲近代小说作为规范来议论私小说在文学上的后进性，私小说却依然有着我行我素的不易动摇的坚定性。

高见顺在战后重新开始创作时，最早着手写的是自传性的长篇《在我的心底里》（昭和二十一年三月至二十五年九月分载于《新潮》、《展望》、《文体》、《人间》）。可以说这是他为了确认自己作为私生子生下并长大成人的轨迹的小说。由此也可见，私小说的传统显然是根深蒂固的。

民主主义阵营的作家也写了许多私小说。与尾崎一雄一起敬仰志贺直哉并成为他私淑弟子的藤枝静男，也是典型的私小说作家代表。在《近代文学》上，他发表了《路》(昭和二十二年九月)、《芥子气之眼》(昭和二十四年三月)、《打肿脸充胖子的故事》(昭和三十年十一月)、《狗血》(昭和三十一年十二月)等作品。后来，他在《空气脑袋》(昭和四十二年八月《群像》)中进行了大胆的方法上的实验，在风格上有了新的发展。他具有严正的自我检验的作风，准确有力的写实能力和观察能力，这使他成为战后私小说作家的代表之一。在这里还应举出川崎长太郎。战后他住在小田原海岸用白铁皮拼成的小屋里。他曾把自己这种特别的生活形态和爱的欲望的世界交织起来，写成了私小说《抹香街》(昭和二十五年四月《别册文艺春秋》)、《凤仙花》(昭和二十七年十月《文学界》)、《并非虚胖的胖女人》(昭和三十二年一月《群像》)等。有一个时期，这些私小说还曾风靡一时，成为文坛奇观。

下面一些作家也都是在私小说的基础上构成各自独特的作品而留在人们记忆中的。如木山捷平用幽默、飘逸的笔调，把他在中国东北尝到战败前后的艰难的生活体验写在《海的小路》(昭和二十二年一月《纯朴》)、《耳朵的学问》(昭和三十一年十月《文艺春秋》)、《花枕头》(昭和三十二年十二月《小说新潮》)等作品中。小山清写了《圣安徒生》(昭和二十三年二月《表现》)、《小街》(昭和二十七年二月《文学界》)、《拾落穗》(昭和二十七年四月《新潮》)等。他的文体平易近人，小说表现了朴素而纯真的心灵世界。耕治人写了《牢房》(昭和二十一年

五月《人间》)、《分手》(昭和二十三年十月《小说新潮》)、《蔬菜》(昭和二十四年四月《别册文艺春秋》)等作品。在战争期间他是政治嫌疑犯，并被强迫接受不合情理的事物，他希图通过文学把这些体验净化。网野菊以《邪魔附体》(昭和二十一年四月《世界》)、《金棺》(昭和二十二年五月《世界》)、《红色的石竹花》(昭和二十五年六月《世界》)等作品，显示了坚实的风格。

私小说与心境小说

平野谦在论文《私小说的二律背反》(《文学读本——理论篇》所收，昭和二十六年塙书房出版)中说，“希图从生的危机意识中拯救出来”这一点是私小说和心境小说相通的基本性格。在尾崎一雄的《小虫种种》的背后，包含着彷徨于生死关头的本人自身在实际生活中的危机。上林晓的《在圣约翰医院》的主题是妻子入院。外村繁的《梦幻泡影》则是妻子的死亡。檀一雄的《律子之爱》、《律子之死》(昭和二十五年作品社出版)是战后私小说的优秀作品。在这部长篇小说中也可以看到，其主题在于：面临妻子的病和死，作者的“我”体验到面向人类生命根源的意识上的紧张生活。

由此可以看出出色的私小说感动读者的根据是在哪里。可以概括地说，是在作家主体中创作冲动的强烈程度和主题的切实性。至少可以说，没有这些，私小说动人心弦的根据就不存在了。这时的实际生活上对于危机的体验，当然不是演

技。至少对于原来的私小说来说，它与演技等人工性是无缘的。由于作家本人亲身遭遇到实际生活上的某种危机，才有可能产生发自内心的创作冲动。这样的私小说，虽然多次遇到提高到文学理论的角度来对它进行的否定，然而它却长期承受下来并顶住，也摆脱了风化的危险。私小说是以描述人生感人的，但优秀的私小说并不只是把人生的素材原封不动地提示出来，也还是作了相应的艺术加工的。比如尾崎一雄的《小虫种种》的结束部分的一节有一段幽默的插话，表现"我"用额部捉住了一只苍蝇。"我"并没有要把停在额上的苍蝇赶走，只是眉头一皱，可是由这个动作形成的额上的皱纹却把苍蝇的脚夹住了。

"噢哟，了不得。"大儿子也使自己的额部皱起皱纹来，用一只手摸摸额部。

"你不行，根本不可能成功。"我慎重其事地用一只手把苍蝇捻住，边看边用一只手摸着额部的大儿子。他十三岁，个儿大，健康得很。要想皱出皱纹来那可太难了。我额上的皱纹则已很深。而且，不仅是在额上。

"什么？什么？怎么样了？"

大家都从隔壁房间走过来了。听了大儿子的报告，全都哈哈大笑。

"哎哟，真好玩，"连七岁的第二个女儿也老气横秋地笑着。大家不约而同地各自都在摸自己的额部。见到这情形，我说：

“行了，行了，到那边去。”我有点不高兴了。

“我”既然在内心深处通过对蚕、蜘蛛、蜜蜂等小虫的观察来思索人类的生死问题，那末也必然给不安和危机感弄得隐痛难受。对这种不安，作者却始终若无其事地只用“不高兴”这种日常生活的感情用语来表达。至于椎名麟三，则围绕死的问题，在作品中充分展现了沉重深刻的内部世界。与他这种观念性的风格相比，两者在艺术方法上的差别就一目了然了。

一切对我都是决定性的，一切对我都是预先定好的。在这里没有丝毫的偶然和进化。绝望和死，这就是我的命运。

（椎名麟三《深夜的酒宴》）

自我生到这个世界上来开始，叫做“死亡”的家伙一直与我形影不离。我从没有拜托过，然而四十八年间叫做死亡的却默不作声地一直跟我走了过来。那家伙的相貌，最近却总是牵挂在我心头。因为那家伙妄自尊大的表情实在叫人讨厌。

（尾崎一雄《小虫种种》）

荒正人所说的“观念的文学”和“实在的文学”的质的区别，也自然地象征性地反映在这两种不同的文体上面。如《小虫种种》所见，这种温和的文体带有苦味的幽默。这文体本身

就是完全有意识地使用的一种艺术性的方法。据平野谦《私小说二律背反》的说法，“希望从生的危机意识中得救”是私小说和心境小说相通之处，但依然包含着“决定性的相异之处”。他说：“倘若说私小说是走向灭亡的文学，那末心境小说就是得救的文学。如认为私小说是无可奈何、混沌模糊的危机本身的表白，那末心境小说便是披荆斩棘克服了危机的结语。如说前者是扎根于外界和自我不协调的感觉的，那末后者则已使其趋向于调和了。”

伊藤整将我国的私小说作家的类型分为“破灭型”和“调和型”。而平野谦强调的与私小说有本质差别而使其具有特色的心境小说，可以说大体上就是指伊藤整所说的调和型私小说了。虽然时代已有了很大的变化，不过战后文学界依然坚守住传统私小说这所孤堡的私小说作家——不论是尾崎一雄，还是上林晓、外村繁、网野菊——几乎都是属于调和型的。原罪性质的私小说是表白无法得救、惨酷凄厉的生的危机意识的。这类私小说在战前的嘉村礒多几乎已经到了极限。按照一般看法，檀一雄被认为是战后为数不多的破灭型作家的典型代表。但是，檀一雄具有朝气蓬勃的健康的生命力，不可能视作破灭型的作家。

“嗯，死了。太郎，接下去是细菌张开大嘴把妈妈肚子里的东西一口一口地都吃光了。”

“细菌，是可怕的东西”？

“不可怕，见到太阳公公就会死掉。太郎，你看。”

一说完我就脱去了上衣和衬衫。赤身露体跳到紫云英的花上面去了。这样就很凉爽。

“太郎也要，也要这样。”

“好吧，”我给太郎脱衣服，脱得精光。

“好，跳吧，蹦蹦，蹦蹦。”我使太郎跳跳蹦蹦。

“听好，太郎。不论什么地方妈妈都在，也在这朵花里面。你看，刚刚跑进爸爸手手里来了。你看，妈妈不是好好地停在太郎的肚脐眼上了吗?”

太郎好象懂得似的。他高兴地蹦蹦跳，象我那样握着拳头，反复地说：“你看，妈妈在，你看，妈妈在。”

这是《律子之死》中的一节。檀一雄的文学的真髓正在这种纯洁无邪而健康的生命感上面。这里流露了悲伤的诗情，但没有怀疑论或充满绝望的黑暗。

上林晓在《在圣约翰医院》中，有一段是描述主人公出席在医院内的会堂里举行的弥撒，感受到一种宗教上的陶醉，并想着“我希望自己是比任何基督徒更象基督徒的人”。主人公想：“……在我心里浮现出了具体实现这个希望的途径。这就是，要对妻子更加温柔。我认为这样做就能达到成为比任何基督徒更加象基督徒的愿望。道不必向远处求，信仰也不必求助于神。在自己身边的妻子不就是如同废人那样的人吗。她眼瞎，脑子坏，甚至连这些痛苦也感觉不到。难道不可以把这样的人看作是神吗?为了这个人，对她更加温柔，并且更加压制自己、抹杀自己，那末，虽然自己并非基督徒，但是必定会

比他们更象基督徒。这样，就会自然而然地得道，神就会自己走到我的身边……”这是带宗教性的、伦理性的愿望。但愿人应具有更善良的心的读者，对这样的愿望自然会感到亲切而一拍即合。

三好十郎的批判

在这里我打算提一下三好十郎的评论《“日本式”的虚无主义》(昭和二十四年五月《群像》)。其中一段写道：

> 进行否定，但不会否定到使自己受到危险的地步。会亲自把毒物掺进自己的食物，但不会掺得太多而使自己染上真的病。会知道已经掺进去了，也知道因此食物变得难吃了。那末是不是不吃了呢？不，还是吃了。知道不会得病，所以是放心的。但是，味道不佳，皱着眉头。所以，总是闷闷不乐。不过，甚至连这种闷闷不乐也并不厉害到有碍于作为社会上的人与他人交往的程度。至多不过感到不痛快就是了。

这里的评论所谈的问题，实际上是关于战后派作家的虚无主义的质的问题。三好十郎认为，战后派作家们登上文坛还没有几年，但是灌输到初期作品中的强烈的虚无主义的毒物，似乎很快就开始消失，从而进行了对战后派的批判。三好十郎所指出的“‘日本式’的虚无主义”，作为日本人精神结构的

一般性问题加以观察，那就应该认为这与从私小说变为心境小说的过程是相关的。与其是拒绝，不如求得和解；与其是否定，不如加以肯定。这种暗暗抱着的愿望中，有着心的投影，这是我们日本人根深蒂固而带普遍性的心的投影。

正因为如此，象椎名麟三在《战后文学的意义》(昭和二十三年三月《人间》)中就说："除苦恼而外，没有什么是具有主体性的。而如果说主体性只有用自己的苦恼才能保全，那末，苦恼正因为无法用任何办法来加以解决才是苦恼了。(中间略)倘若说有的苦恼完全能用语言或物质来加以解决，那已不成其为苦恼，而是其他的什么了。"同时又不得不举出"断绝日本式的情绪"是战后文学最大的一个特征和表现。以尾崎一雄和上林晓为代表的调和型私小说之所以有力，肯定说，是由于跟"日本式的情绪"领域有关。从虚无主义的立场，从这种精神上的锐角般的否定性的极端立场看来，私小说和心境小说中表白的"苦恼"是温和之谈，那是很自然的。

不仅是私小说，就是在堪称为林芙美子的战后代表作的长篇小说《浮云》(昭和二十四年十一月至二十五年八月《风雪》，二十五年九月至二十六年四月《文学界》)，也有着"日本式的情绪"。这部作品以风俗性的各种世态为背景，揭示了战后日本人荒芜的心灵，它象是从道义上的支柱脱落下来似的。在这里有着男女之间难分难解、混浊不堪的爱欲的惨状，然而却用雨水不停的日子里女人死去这种传统式的抒情性效果来加以净化，具有咏叹般的构造。

林芙美子另一部作品《晚菊》中的女主人公是个强者。她

在变得老态龙钟复员归来的旧时爱人面前完全无动于衷，心中非常干脆地把对方拒之以千里之外，她那种强硬的态度令人感到爽气。她一边想着“由于这场战争，一切人的心的环境都突然全部变了”。一边“在火钵旺盛的青色火焰上把田部年轻时的照片烧了”。这部长篇小说用完全可信的实在感表现了这个女主人公从生活体验中获得的几乎是严酷的强硬性，这是一部优秀作品。

关于《晚菊》，中村光夫曾极力称赞说“自从自然主义出现以后，描绘暗淡和毫无希望的人生的名作为数不少。倘若要从中选出拾篇，我想《晚菊》能够列在其中”（《中村光夫作家论集之三》）。在这部作品中，还能看到排除一切幻想，凝视一片荒凉的生活现实这种恬淡寡欲的散文世界的一极。至少它展现了长年来用现实主义锤炼自己认识能力的作家所达到的一种有典型意义的成熟状态。

井上靖和田宫虎彦的群众性

上面提到三好十郎批判多数战后派作家，说他们已开始失去登上文坛时所具有的虚无主义的强有力的能量。他写这篇论文是在昭和二十四年。战后派作家初期的作品，可以认为大体上在昭和二十三年左右已到达高峰，关于这一点后面还要谈到。

三好十郎在论文中对战后派作家进行批判，并提出忠告，劝他们不要与温吞水般的日本式虚无主义妥协。在他写这篇

论文的那一年，已涌现出许多可以看作是实在的文学的优秀作品。例如，井上靖作为新作家登上文坛，写了《猎枪》（昭和二十四年十月《文学界》），接着发表《斗牛》（昭和二十四年十二月《文学界》），而被授予芥川奖。田宫虎彦则因《足摺岬》（昭和二十四年十月《人间》）而获得好评，在这条延长线上，他继续写了《画册》（昭和二十五年六月《世界》）那样的优秀作品而成为著名作家。这些作品都属于广义的既成的现实主义文学框框内的作品。虽然同样地称为战后文坛的新人，但是不论在气质上、还是文学方法上，跟战后派作家之间有着明显的断层。

井上靖后来创作了包括历史小说的多种多样、丰富多彩的许多作品。他的文学之所以能够获得高度的群众性，其原因在于：适可而止的怀疑论和适度的浪漫主义圆满地融合在一起，并且还包含着情节性。

在昭和二十五年这个时间地点条件下，为新潮社文库版的《猎枪·斗牛》写解说的河盛好藏说："我决没有要否定井上君的小说所具有的大众文学性质的要素。不仅如此，我还希望井上君不要对这方面的批评有所顾忌，热切地期待井上君能使这种大众文学性质的要素变得更新颖、更深、更广。（中间略）我确信井上君的小说会为日本文学开拓出新的领域。"我国的文学传统，在所谓的纯文学和大众文学之间，过去一直不声不响地树起了一道坚固的隔墙。河盛好藏在说"新的领域"时，当然意识到这种隔墙的存在，并且是在这个前提下来讲话的。

河盛好藏看出了井上靖的文学具有能打破这道隔墙的可能性。不仅要冲破纯文学中常见的题材的狭窄性，而且还要不堕入到大众文学性质的通俗性——这个课题说起来简单，具体作起来就难了。井上靖跟这个困难的课题交锋，在文学上取得了相应的很大的成就，这是有目共睹、大家都一致肯定的。

田宫虎彦的《足摺岬》是一部抒情性的作品。它描述一个孤独的青年拟在足摺岬寻找葬身之地，他说："我想去死。除死亡之外，再也没有别的能支撑着自己的了。"这时，旅店的老板娘及其女儿、朝山拜佛的人、周围人们的同情心和情谊，给了他力量，使他回到生的世界上来。朝山老人曾对他说："你啊，听我说吧，活着是够辛苦的，不过活着是要好得多。"

可以认为，这种从情绪上给予救济的效果，构成了这部作品的生命。战后不久，小野十三郎写过评论《与短歌式的抒情分庭抗礼》(昭和二十二年九月《新日本文学》)。按照小野十三郎的看法，"短歌式的抒情节奏"不仅表现在短歌、俳句和诗歌之中，它也深深地浸透到小说的核心中来。好歹这是日本人的生活感情最感到习惯而容易亲近的抒情节奏。"只有雨声笼罩着我的耳朵，不久，好象掺入到这雨声那样，听到了少年暗暗哭泣的声音"(《画册》)。田宫虎彦小说中的核心，也是如上面的文体直接体现出来的那样，就是一种短歌式的抒情性。倘若忽视其作品中所流露的抒情性——短歌式性质的抒情性——那就无法说清楚为什么《足摺岬》、《画册》会长期受到许多读者欢迎的事实了。

井伏鳟二的幽默和市民性

井伏鳟二写过《今日停诊》（昭和二十四年八月至二十五年五月《别册文艺春秋》）、《遥拜队长》（昭和二十五年二月《展望》）。作为实在的文学的作家，他的名字是不能漏掉的。尤其是《遥拜队长》可以说是一种讽刺小说的杰作。它描绘了一个原陆军中尉的形象。这个人发疯后从战场归来却产生战争仍在继续的错觉，表现出与战时军人毫无两样的异乎寻常的言行，给村里的和平生活带来威胁。

> 其作品有着如下的特色：出现凡人，意识到自己既非武士，也不是领主或奴隶，在平凡、卑俗中荡漾着成为倾向性的正义和爱情，而倘若带上教条式的正确性时，它们就会消失。（中间略）这就是笑那陈旧的、并且要表现出在平庸的正常人中间反而倒是存在的真正的智慧。他的作品会浮现出近代市民的形象，那是由于在作品中极端的正义者、极端的掌权者等所有极端的东西都会引起不信任，成为笑柄。

这是伊藤整在《井伏鳟二小论》（昭和二十四年三月《展望》）中的一段。这些评语，鲜明地阐明了井伏鳟二小说中的市民文学性质的性格。伊藤整说："在日本，井伏鳟二算是从文坛的内部起步的作家，不过依然常常离开主流，即离开日本小说

的常识性的正常型。日本现代文学的正常型系指所谓的自传性私小说型以及成为其反面的没有批判性为主心骨的风俗小说这两种。在离开这两种偏向的地方撰稿的作家的作品，日本文坛就常会认为这是规格外的东西而将此作为特殊作品来对待。”他还说：“同时，在日本，由于生活上疲于奔命，物质、精神上的贫困已带普遍性，于是人们咬牙切齿，愁眉苦脸，焦躁蛮干，或者逃亡，或者自杀。这或许是近代的日本无法回避的必然。”但是，井伏鳟二的文学却与这种近代日本文学一般的性格有本质上的不同，而是巧妙灵活地运用笑、幽默、市民性等各种要素塑造了罕见的世界。

属于战后实在的文学这一范围的，除此之外还有以下一些作家及其作品：富士正晴写了《假久坂叶子传》(昭和三十一年筑摩书房出版)、《在帝国军队学习·序》(昭和三十九年未来社出版)，这些作品在谐谑中包含着坚实的批判精神。丸冈明在《假基督》(昭和二十六年十一月《群像》)中揭示了最终自杀的原民喜趋向死亡的内在的心理过程。木田实写了《疯子部落周游记》(昭和二十一年九月至十月《世界》)及其他被称为“疯子部落类”的作品，他以自己居住的八王子内地的村庄为舞台，在作品中从社会学的角度对日本的文化、文明进行了独特的批评。永井龙男写了《胡桃夹子》(昭和二十三年十月《学生》)、《晨雾》(昭和二十四年八月《文学界》)等，显示了他杰出的短篇小说的写作技巧，而这是以坚实的写实能力作为根底的。中山义秀是《特尼安岛的末日》的作者，这部战争小说以太平洋战争末期的特尼安岛为舞台，描述了两个军医之间的

友情。驹田信二写了《逃脱》(昭和二十三年七月《人间》)，其中表现了身居战场这种极限状态在生死关头徘徊的兵士之苦恼。八木义德则写了《我的索尼亚》(昭和二十三年七月《个性》)，描绘企望通过对一个妓女的爱而使自己从战后荒废的内心生活中摆脱出来的人的形象。

风俗小说的盛行

由丹羽文雄、石川达三、舟桥圣一、井上友一郎、石坂洋次郎、田村泰次郎、北原武夫等人旺盛的创作力量而产生的风俗小说，也是广义的"实在的文学"的一个构成部分。他们被称为"昭和十年代"的作家。在战前他们都已确立了自己作为作家的地位。战后出现了中间小说兴旺发达这一种文学的世俗化、社会化现象。他们乘着这个势头，成为流行作家。这里记下他们的一些作品：丹羽文雄的《讨人嫌的年龄》、《哭壁》；石川达三的《不是无望》、《风中芦苇》(上卷从昭和二十四年四月至十一月，下卷从昭和二十五年七月至昭和二十六年三月刊于《每日新闻》)；舟桥圣一的《雪夫人》(昭和二十三年一月至昭和二十五年二月《小说新潮》)；井上友一郎的《海涅的月亮》(昭和二十二年四月《群像》)、《绝壁》(昭和二十四年五月《改造》)；石坂洋次郎的《绿色的山脉》(昭和二十二年六月至十月《朝日新闻》)、《石中先生行状记》；田村泰次郎的《肉体的恶魔》(昭和二十一年九月《世界文化》)、《肉体之门》；北原武夫的《圣家族》(昭和二十二年五月《改造》)、《黑夜》(昭和二十三

年二月《群像》)等。他们毫不犹豫地把战后社会不断出现的五光十色的风俗性要素采纳到自己的作品中来。对于私小说狭窄的世界正感到不够满足的读者，从这些作品中尝到了小说的甜头。这已是历史的事实。

十返肇在《假的季节》(昭和二十九年讲谈社出版)中，详述了有关丹羽文雄、田村泰次郎的风俗小说的各种问题，并说了下面一段话。

> 风俗小说是彻头彻尾立足于客观现实主义的。我不是风俗小说的否定者。不过，我认为，已开始不可能单凭客观现实主义来写出有积极意义的小说了。看来，即使是风俗小说，倘若作者不以某种方式表态就会写不下去了。倘若不使读者理解到在风俗的面前作者“在想什么”，并且倘若这不是自然地流露出来的话，就不会具有作为文学的积极意义。当然，我在这里也没有要求作者要故作姿态地作些什么批判。关键在于这是要油然而生地表现出来的。即使作者不露骨地说出自己在想些什么，只要是在想着，作品就必然会把它表达出来。风俗小说倘若不具备这种意义上的伦理性，那就只能勉强地成为普通的读物而已。

十返肇在这里所指出的，与中村光夫在《风俗小说论》中谈丹羽文雄的现实主义技法时议论的下面一段话也是相关的。中村说：“他是希望从私小说的现实主义中抽去艺术家的

主体性，断绝与作家内心的联系，用外在的磨练来获得其固定的传统技法。于是这种文学手法成为甚至也独立于他本人的客观的技术。因此，一旦熟练地掌握到手，那它就会成为进行无限次反复和工匠式多产性的保障。他作为风俗作家获得一定的成功，也是依靠这点……”

风俗小说作为文学最大的弱点在于：作者与题材的关系中，缺乏紧迫感，即缺少作家主体不可抑制的内在的创作冲动。当然，丹羽文雄有他自己的现实主义论。这就是在《我是小说家》（昭和二十二年银座出版社出版）中阐述的散文艺术论。在那里他写道：“散文艺术由于平时就不断地采纳新的现实、新的人生而时刻充实其生命力。而散文精神的特异性质在其采纳现实的方法中起着很大的作用。我不说在这种采纳方法中散文精神是绝无仅有的手段，但却可以说比较稳妥，是很少出现差错的作法。倘若马马虎虎地跟采纳现实的方法妥协，或使其成为为某一家服务的工具，或依赖于气质或风格，那末我担心被采纳的现实理所当然地就会从那瞬间失去它原有的面貌。”

丹羽文雄是以广津和郎的散文艺术论和散文精神论为依据来阐明自己的现实主义的概念的。但是，抽去主体的现实对文学家来说，事实上是不可能有的。广津和郎的散文艺术论在阐明散文艺术时说：由于散文艺术平时不断采纳新的现实、新的人生，从而时刻得到充实和复活。这里所说的新的现实或新的人生这些概念，决不是丧失主体性的。比如说，田村泰次郎的《肉体的恶魔》、《肉体之门》在战后一个时期曾被称为

肉体文学而成为新闻界的命题，而到了这种命题早已烟消云散的时期，它们却依然具有某种耐看的力量。这可以说是因为其中有着作者把自己全部投入进去的“肉体的思想”的缘故。贯串《肉体的恶魔》的主题是精神和肉体的断层。由于肉体比精神居于优先地位这种观念，在作者的内心中有被固定下来的趋向，为此未能使围绕性的人类存在的深渊表现得更加富于现实性和更有深度。但是，至少在那里有着田村泰次郎把本人所相信的“思想”孤注一掷压上去的气魄。他曾说：“我们现在，除自己的肉体以外什么东西都不相信了。只有肉体是真实的。肉体的痛苦、欲望、愤怒、陶醉、彷徨、入睡——只有这些是真实的。由于有了这些，我们才自觉到自己是活着的。”(《肉体是人》，昭和二十二年五月《群像》)

不过，立即成为流行作家的田村泰次郎未能使其“肉体的思想”从思想上加以深化和发展。将肉体或者性的领域在文学这个“场”加以探究这种行为，是对战时伪善的文化统制的反动，是对它压制和禁止性的表现的反抗。在战后，这方面的作品出现了很多。舟桥圣一写过不少表现人类爱欲领域的作品，是艳情主义作家的代表。石坂洋次郎在《石中先生行状记》中，也以津轻地区的庶民生活为背景，表现了朴素健康的艳情主义。在文学上的有关性的素材，由于存在着世上一般对性的道德上的制约和禁忌的意识，因此，倘若作者方面没有非要涉及到这种素材不可的强烈而内在的创作冲动，没有这种紧张度，那就有堕入只给读者以一刹那的兴趣的读物之危险。就有可能成为迎合读者低级趣味的风俗作品，从而成

为读者在道德上的制约和禁忌意识的背后希望能偷偷满足性方面的好奇心这种低级趣味的迎合物。倘若没有上述的创作冲动，这种危险性是经常存在着的。

丹羽文雄是常常被评论家指责其作品缺乏思想性的作家。中村光夫对其严厉的批判是最典型的例子。事实上，不论什么素材，一到他手里就能使其成为小说这种无与伦比的能力，从某种意义上说来，这是丹羽文雄作为作家的不幸。丹羽文雄有时被称为描写的机器，有时被叫做工匠，看来也不是没有道理的。但是，这样的丹羽文雄，也不是一直停留在写没主体性的风俗小说的水平上。以《卡杆》（昭和二十七年十一月《新潮》）为契机，他陆续写了《青麦》（昭和二十八年文艺春秋新社出版）、《菩提树》（昭和三十年一月至三十一年三月《读卖周刊》）等。这时起，丹羽文雄在以佛教思想为媒介来剔除人类难于摆脱的爱欲烦恼的世界，从这种宗教文学的创作方向上，他找到了自己的文学的中心课题。

知识分子文学的一个典型阿部知二

从文学上的年代来说，阿部知二和舟桥圣一、丹羽文雄同样是属于昭和头十年的作家。但是在战后他创造的风格在质地上却和他们的相当不一样。昭和二十年代阿部知二的代表作，可以认为是《黑影》（昭和二十四年二月《群像》）和《朦胧的夜晚》（昭和二十四年三月《新潮》）。前者是受到战争与癞病患者的启发，后者是从在京都大学发生的杀害女学生事件这

个事实中获得启发写成的。题材本身，从某种意义上来说是属于性命交关的。作者用严峻的认识力量来对待这种特异题材，来触及人性中令人生畏的领域，发现这样的领域。

《黑影》是写癞病患者的悲惨。它不仅表现了由于战争而患上癞病的主人公广村及其妻子志摩、母亲、妹妹遭受到生活上的不幸这种外在的方面，而且还深入地刻画了癞病患者无法逃脱的爱欲的苦恼。在作品中广村坦白地说："如所见到的，我简直象活尸一样。可是，奇怪的是，情欲和向往之情却不仅一点也没有衰退，反而感到更加强烈、旺盛。或许这是这种病特有的双重刑罚吧。"至于《朦胧的夜晚》，悲惨的起因是由于一个复员归来的学生受到自己脑子里奇怪的然而对本人来说却是切实存在的观念所支配，从而杀害了朋友——女学生。

值得注意的是，不论在《黑影》还是在《朦胧的夜晚》中，面对悲惨的另一个人，是被放在作为观察者或评论者的重要位置上来描写的。《黑影》中的大学教师今里，《朦胧的夜晚》中的大学教师能代和学生保津，就被放在这种位置上。阿部知二的文学被认为是知识分子文学的一个典型的理由就在于此。在阿部知二的作品中，那是作为他人的悲惨生活的观察者、批判者的，决不仅仅是单纯的旁观者。如《黑影》中的今里，在跟志摩交涉的过程中终于和志摩有了肉体关系，从而他自己踏进了由广村患上癞病为契机而产生的悲惨世界里，进入了不得不在这里面生活下去的状态。作家阿部知二根据他对人性的深刻认识，在文学的"场"中有效地发挥了他的健全的判断力和理智的批判能力。

第十六章　战后评论的动向

近代文学派的志向和成就

战后文学的时代，也是评论活动旺盛的季节。恐怕这是变革期必然出现的状况。许多评论家都试图从根本上来检验既存的文学的状态，从而探求日本文学应有的方向在何方。

从原理上领导了战后的文学评论的，首先是属于近代文学派的评论家。作为鹤见俊辅所说的“主题安装工”，他们都起过很大的作用。他们的评论明确指出了在战败的冲击和混乱中的日本文学必须面对的课题在哪里。他们都是在无产阶级文学的影响下度过了青春时期。无产阶级文学败北的过程，他们亲眼目睹，有着充分的体验。他们一边检验自己的体验，一边强烈希望求得有别于“政治”的“文学”的自立性。可以认为，这是要确立文学家的主体性的要求。包括政治的优位性、主题的积极性等基本命题的无产阶级文学的指导理论，其实是一种政治上的实用主义。近代文学派的评论家的意图则在于：要把“文学”从以这种政治性的实用主义为本质的无产阶级文学观念中解放出来。

“民主主义，在现在，无论怎样说它都带有强烈的政治术

语色彩。它和文学的结合，无论如何都会带上政治性的气味。不是为了蔑视和侮辱人类，而是相反地为了要明确地提出人的尊严和个人的权威，现在正是必须确立'个人主义文学'的时候"（《政治和文学（二）》）。

平野谦的上面一段话，直接明了地表达了近代文学派的志向。关于这一派人，在论述"政治和文学"的论争的章节里已详细谈到，这里不再赘述。下面介绍佐佐木基一在《复兴个性》（昭和二十三年真善美社出版）中的一段话：

> 以前，被看成是文学家一伙时我感到非常讨厌和羞耻，现在却似乎开始理解自己是只能在文学性的精神领域中生活下去的。因此，贯串着战后的动机，重点是放在文学家对于使命的自觉性这一点上。

他还说："倘若没有政治的社会的解放，就不可能有人类精神上的解放。这是一个原理。但是，通过彻底寻求精神解放的道路，也能作到使其与人类的政治的、社会的解放的道路汇合在一起。""要符合于文学的最高的目的，这是使政治人类化之路。"把以上的话结合起来看，也就能弄清佐佐木基一所说的"文学家的使命"的具体内容是什么了。

倘若说近代文学派中七位评论家中最左的是小田切秀雄，那末，在相反方向最靠近右边的便是山室静了。早在战前就写的《现在的文学立场》的评论中，山室静说："毫无疑问，文学中是浸透着阶级的以及其他的意识形态。但是，杰出的

文学经常是超越了这些，这也是不可置疑的事实。虽然表面上有着国家间的对立、阶级对立，然而杰出的文学却经常是在人性的地盘上进行了交流。"他表明了思想上要脱离马克思主义的人生观、文学观的意志。虽然表现出显著地滑向虚无主义的倾向，但坚持要保持肯定人生的方向的人道主义——这就是山室静的基本立场。

表现了这种状况的山室静在战后有代表性的论文是《生命感的歪斜处》(昭和二十五年五月《群像》)。在这里，山室静列举了他认为战后变得注目的四种文学倾向。这就是："(一)所谓肉体文学和追寻异常事件的报告文学、记录文学之类，这是寻求对感官产生直接刺激的。(二)从唯物论的立场出发，认为要铲除一切人间产生的恶、社会产生的恶，就必须进行社会变革，并且认为这样也就十全十美。这是社会改革派。(三)剥去一切价值的衣裳，拒绝人与人之间的联系性，企图在游离开来的个体的我中找到人性的真实，这是实存主义的倾向。(四)不是向上述虚无的方向探求，而是想要使其转向积极的、创造的方向，因而强调观念、虚构力、心理乃至自我意识的活动以及个性乃至自我的权威及其多面性或变容性，这是一种游离于现实乃至蔑视现实的前卫性的方向。"作为它们相通的要素，山室静指出一点："它们都是采取激进的形式的。虽然它们之间有着官能方面、心理方面以及意志方面的差别，但它们都具有力图要直接起强烈作用的可以称为是极限主义的倾向。"山室静对它们一一进行分析研究之后，认为这四种重要的文学倾向，其实都是战后的日本人患上了"生命感"的毛病

的象征。并且对文学家提出要求，希望他们确立扎根于下述的“对人类深刻的爱情”的“积极肯定的态度”。

> 如果说许多作家的作品描写了这个时代貌似深刻的事象，而结果却只是单纯的风俗画，或没有真实的解放感和昂扬情绪的伪恶文学性质的东西，那末，这既不表示作者奋发有为，也不表示向时代和人类的真实靠得更近，而只是表示变得荒芜而麻木不仁的良心和神经任凭时代荒漠的潮流搬动而已。倘若他们内心存在着对人类深刻的爱情，具有实现更加美好的人性的愿望，就应该寻求积极肯定的事物。否则，怎能谈得上是奋发有为和拼命寻求真实呢？看来唯有在对人性的这种深刻的爱情之处才能找到人类的力量和富于人性的对真实的探求，这在其他地方是寻找不到的。

虽然各人个性相异而表现方式上或会有所不同，但是可以认为，这种人道主义构成了近代文学派的评论原理的根基。在本多秋五战后的主要著作《白桦派的文学》（昭和二十九年讲谈社出版）、《转向文学论》（昭和三十二年未来社出版）中，也清楚地表现了这种特点。在《转向文学论》中的《关于上层建筑论的书信》里，本多秋五写道：“先写下结论，那就是我认为称为‘普遍的人性’的东西是存在的。那是怎么样的？可惜我无法简明地把它表述出来（其实不简明也表述不出来）。反正‘普遍的人性’这东西，至少是不能不加以考虑

的。这是横的方面要越过民族的差别，纵的方面要超越时代和阶级的距离，只要是人，就存在于其内部的相同的某种性质。同时，也不能不考虑到扎根于这种‘普遍的人性’，并向‘普遍的人性’起作用的文学作品的‘内在价值’的存在。”平野谦在《岛崎藤村》(昭和二十二年筑摩书房出版)里，对于因藤村而被迫成为人生上悲剧命运的牺牲者的藤村的侄女，对于她作为一个女性的哀怨的命运用了许多笔墨。其原因，从根本上来说也就是由于人道主义。

吉本隆明在题为《近代评论的展开》(载于昭和三十四年《岩波讲座·日本文学史》)的得力之作中，指出近代文学派的弱点在于没有关于组织的论述。但是近代文学派的评论原理本来就始终是用确立“个人”的自立、自由来跟“政治”和“组织”的弊病相对置的。因此，其结果只能如此。仅有的例外是小田切秀雄。他要跟近代文学派的个人主义倾向划清界线，并写了《思想上的“和平共处”》(昭和三十年三月《新日本文学》)、《关于种种思想的新关系》(昭和三十一年五月《知性》)等评论，力图实现保持许多人之间有持续性的共同联系，形成共同的战线。

花田清辉和福田恆存的特异性

花田清辉呈现出与上述近代文学派评论家形成鲜明对照的评论家的精神构造。他曾出版了特色鲜明的评论集《复兴期的精神》(昭和二十一年我观社出版)、《错乱的逻辑》(昭

和二十二年真善美社出版)、《两个世界》(昭和二十四年月曜书房出版)等。

……在这里我不打算就人世间的人道主义者说些什么。"孤独的"他们,一边面对着有关人类的带普遍性的问题,但不久之后就只关心自己的状态,为了竭力不使别人触及自己的灵魂,甚而至于逃避人类。现在他们正在想弄清楚人类的组织究竟是什么,那就几乎没有必要提到他们的存在了。即使依据组织是人们互相间人性的结合的一般概念,组织对于身背灵魂的沉重包袱而东歪西倒的他们来说,倒头来是没有关系的。为什么会这样?那是因为他们对于人这个实体概念过于深信不疑的缘故。当组织能够成立之时,可能人这个概念已经从实体概念移置为函数概念了。这时,人的灵魂和肉体可能已经被切开来了。如果确是如此,那末,与其将组织叫做人们相互间人性的结合,不如把它叫做非人性的结合更为确切些。

以上是《复兴期的精神》中的一段,可以认为,这是针对"富有良心的'人类派'"这一种心情主义提出的相对立的命题。这里具有转形期极为强硬的批判精神的作用。花田清辉在题为《动物·植物·矿物》(昭和二十四年一月《人间》)的论坂口安吾的文章说:"在战后的日本,政治家被赋予要把广泛未组织起来的大众组织起来的重大使命。于是政治家为了解决自己的政治课题,甚至动员起木偶戏和拉片戏。"并且说这

些木偶戏、拉片戏从艺术性的意义上来说要比《安娜·卡列尼娜》更加出色。在这里，花田清辉也提出了作为先锋艺术家和先锋政治家的统一这个独特的命题。

花田清辉是主动地排除要被抒情性、情绪性的事物吸引拖下去的本性的要求，力图使自己成为完美无缺的“理性的结构”的。福田恒存也跟他一样，也是一个希望使自己成为有清醒的理性的评论家。福田恒存的人生观、文学观带本质的部分，可以认为，大体上已在《近代的宿命》（昭和二十二年东西文库出版）、《平衡感觉》、《艺术是什么》（昭和二十五年要书房出版）中谈到。他的评论原理的骨架子，概括起来讲就是这样：这是要把实际生活和艺术切开，将政治和文学截然区别开来的二元论的思想；这是要求把艺术从艺术家硬要别人接受他的自我意识的自我陶醉中解放出来，而这种自我意识与艺术家选择优良事物的意识是表里一体的东西；这是能够忍受“恶”的现实主义。在战后不久他便写成《民众之心》（收入《平衡感觉》），福田恒存在其中这么说：

现在，现实再次被打上错综复杂和丑恶不堪的烙印。为此文化人都要把自己放在远离现实的位置上。不久前对于不与战争合作的人，或者对于利用它来牟取私利者，只是简单地责骂其为丑恶。与此完全相同，现在对于不管祖国战败而一味贪图自己私利的人，知识阶级只知道绝望地对此投以蔑视的眼神而已。我无意要为他们所说的“道义的颓废”进行辩护。但是，当碰上现实的丑恶、潜

藏在人性深处的利己主义这些东西的时候，有许多人只知道翻过身来求助于正义或善的观念，对这些人我不免要产生强烈的反感。在近代的日本，不仅是文化，还有政治，一直都是装作没有注意到这种人性之恶和利己主义的——一切的病根就在于此。

与知识分子普遍存在的这种观念性的倾向和脆弱性对比，福田恒存还把大众的形象呈示出来：大众深知恶势力，并且知道倘若没有忍受它的意志那是一天也活不下去的，为此而硬是忍受着弄脏了手才能生活下去的日常生活。作为文学的观念，这是与严厉反对私小说性质的自我表白相联系的。按照福田恒存的说法，想要自我表白的自己总是受到世上的道德规范或宗教性的清规戒律及其他观念的制约，并准备向这些规范屈膝投降；要进行自我表白的根底里，有的只是软弱无力而经受不住恶的只顾自己洁身自好的毛病而已。福田恒存说将这种自我表白当作自我表现的通常的看法也是太草率了。他说："击退这种（要向规范屈服的）怯懦和虚伪，同时要能够忍受无人定下自己为恶人的包袱，这种隐蔽的格斗是如何进行的？应该说除靠文学表现并无他途。正因为是隐蔽的，才需要表现。"（《自我戏剧化和自我表白》，昭和二十七年十二月《文学界》）可以认为以上就是福田恒存文学观的核心所在。

对“传统的现实主义”的探讨

由各种各样的评论家对自然主义文学、私小说的传统现实主义进行探讨，并提出了为数众多的论点这也是战后评论的一个主要动向。上述由福田恒存提出的私小说否定论，就是其中一个出色的例子。此外，有代表性的论著有伊藤整的《小说的方法》、中村光夫的《风俗小说论》、平野谦的《艺术与实际生活》(昭和三十三年讲谈社出版)等。

三者之中，对私小说抱否定论而态度最严厉的是中村光夫的《风俗小说论》。这篇论文以福楼拜及其他欧洲近代小说为规范，检验证明了明治的自然主义文学产生后的日本的现实主义产生、发展、质变、崩毁的过程。

中村光夫自始至终一贯地讨厌“自我表白”。关于他的《风俗小说论》，概括如下：自从田山花袋的《棉被》出现之后，自我表白的文学成为我国根深蒂固的文学传统，其中多数是使他人倒霉而却缺乏自我批评的文学作品，而几乎所有的私小说作家都没有自知之明，没有自我相对化的认识，即不知道对自己来说是如何深刻的悲剧，有时在别人看来却只会认作是喜剧的。在这意义上，私小说是偏重作家个性的文学，罗曼蒂克的小说，而且，由于误解欧洲科学实证主义而产生了将事实和真实一视同仁的错误。总之，以自然主义文学、私小说为中心的我国近代的现实主义，完全丧失了作家驱使想象力来构筑虚构的世界的小说本来就具有的性格。以上就是《风俗小

说论》的主要论点。

关于伊藤整的《小说的方法》前面已提及，这里只指出：伊藤整所尝试的近代日本文学论和私小说论，是根据具体作家本身切实的内在要求才得以产生的得力之作。伊藤整对于自己既不自杀又不革命的不能自拔的非实践的性格，抱着充满痛苦的反省的态度。在看重作家生活实践的求道式的诚实性上，在对作品的要求是作家生活实践的报告的我国的文学土壤上，怎样来使不同质的自己的文学志向在理论上说得过去？看来，伊藤整必定在这一点上作过艰难困苦的斗争。伊藤整之所以想高度评价谷崎润一郎，认为他不再去想现实的逻辑而成为文学上美的秩序的集大成者，其原因也在于此。伊藤整的这种志向，形成为独特的“艺”的理论而结下了成果。

至于平野谦，他的看法参照“私小说的二律背反”的说法就很清楚。跟中村光夫比较，可以认为，他感性上对私小说是有着类似亲近感的感受的，而且还相当深。这是由于平野谦对小说有着自己的要求，他具有希望能够在小说中接触到暗淡的人生之秘密的强烈要求。平野谦的见解跟中村光夫不同，采取以近松秋江的《疑惑》为我国私小说的开端的立场。平野谦认为《疑惑》是“纯粹私小说的结晶体”的原因，不仅在于它是根据作者亲身体验的自传性的故事，而且也在于：“甚至连还原到‘奸夫的叹息’这种一般概念都犹豫不决的男人单一的执迷不误，正因为是这种附合现实的单一性，反而表露出来了人性本身的罪恶的深度。”

平野谦把破灭者的文学和调和者的文学加以对比，从而

阐明了私小说逻辑上的结果不是为艺术牺牲生活，就是为生活牺牲艺术的两种方向必居其一的二律背反的结构。作为冲破私小说二律背反这个死胡同的途径，平野谦提示性地指出出路，即作为“类型的文学”而由伊藤整在《鸣海仙吉》里具体化的“私小说性质的方法论”这一出路。另外，濑沼茂树的《近代日本文学的形成》(昭和二十六年河出书房出版)是一部“拟从社会和个人的关系编成带有思想史特点的近代日本文学的历史”的近代日本文学史论的优秀作品。

外国文学研究家的评论活动

战后评论界值得注意的一个现象是：属于学院派的外国文学研究家积极发言、对我国现代文学进行评论这一事实。如桑原武夫、高桥义孝、中野好夫、中岛健藏、竹内好、竹山道雄等人积极频繁的活动是令人惊叹的。这些发言，具有多么强烈的刺激力量，这可以从桑原武夫在《第二艺术》(昭和二十一年十一月《世界》)上展开的俳句否定论中看出。

桑原武夫断言俳句是“消闲的玩意儿”、“令人安适的游戏”而已，认为现代俳句最终不可能表现人生，说“近代艺术是要把整个人格孤注一掷压上去的，就是说，这是完成一个作品本身就会决定是使其作者成长还是堕落的严肃艰苦的工作，倘若缺乏这样的观念，就不会产生具有艺术性的任何东西”。他还指出：“只要存在认为写若干首俳句就是有了创作体验这种对艺术草率轻浮的态度，那对欧洲伟大的近代艺术等就一

直都不会有正确的理解。”

其他如臼井吉见的《向短歌诀别》(昭和二十一年五月《展望》)，小野十三郎的《反对短歌式的抒情》等也都对我国传统的短歌、俳句等短诗型诗歌文学提出了严厉的批判，这也是战后评论的一大特征。正如臼井吉见所说“这是变革民族的理性的问题”那样，必须提出的问题是关于支撑着短歌和俳句的抒情节奏的日本人传统的精神结构。

桑原武夫在《第二艺术》及其他方面表现出来的评论的原理，作为思考型，是属于实用主义的一种；在把西欧近代艺术作为唯一的样板、基准这个意义上看来，是属于跟“白天诗歌会”的中村真一郎、加藤周一、福永武彦等人相通的典型的近代主义。

高桥义孝写了《文艺学批判》(昭和二十三年国土社出版)、《关于艺术》(昭和二十三年玄理社出版)等，从基础理论的角度对文学艺术进行了考察。其中在文坛上引起议论最多的是论文《马克思主义文学理论批判——文学是上层建筑吗?》(昭和三十年十二月《中央公论》)。在这里，高桥义孝认为，艺术作品的根基应该是在“以无限的过去为起点的，可称为因果性的、起源史性质的(朝向未来的，不是那种所谓目的性的、意志性的)‘永远’的、泛人类性质的人之本性”。他在结语中还写了这样一段：

“基础”产生文学。在这意义上文学是“上层建筑”。但是文学并不和“基础”共命运，因此不是“上层建筑”。

既成的自称为马克思主义文学理论的究竟有没有离开马克思主义，这本身已是值得加以探讨的重要课题。至少可以说，高桥义孝基于基础理论性质的文艺学所作的马克思主义文学理论批判，包含着对于马克思主义阵营的评论家和理论家来说，是值得重视并加以探讨的重要问题。本多秋五收进其《转向文学论》中的《文学是上层建筑吗?》、《人性是上层建筑吗?》、《关于上层建筑的书信》，都是他正视高桥义孝提出的令人刺激的问题后，提出若干疑问拟促使问题的探讨向前推进一步而作的论证和考察。

竹山道雄以优美的儿童文学作品《缅甸的竖琴》（昭和二十三年中央公论社）的作者而闻名于世。这部作品贯串着人道主义精神的反战思想。代表作还有《已丧失的青春》（昭和二十二年白日书院出版）、《枞树和蔷薇》（昭和二十六年新潮社出版）等。他立足于对纳粹主义的彻底的厌恶，揭露了僵化的意识形态的幻影性，不断指出对人类施行整体主义性质的统治的危险性。这是他的批判的一贯的主要动机。不过，竹山道雄到了战后，似乎专门只从共产主义的国家内部中去发现意识形态的幻影性和整体主义，逐渐地走到反共产主义意识形态的道路上去了。

另外，中野好夫和中岛健藏各自都通过跟战后的和平运动和社会运动的联系，在文明评论、社会评论的领域开展了丰富多采的活动，成为应加以肯定的从事启蒙运动、积极行动的知识分子的良好典型。作为起了划时代作用的评论家，竹内

好的名字是不能漏掉的。他通过《现代中国论》（昭和二十六年河出书房出版）、《日本的意识形态》（昭和二十七年筑摩书房出版）、《国民文学论》（昭和二十九年东京大学出版会出版）等著作，把深深地浸透到我国近代思想和文学中的近代主义的性格看作是很大的弱点，大胆地试图重新评价战后被贬为只有消极价值的国民主义。在成为国民文学论争的开端的《近代主义和民族的问题》（昭和二十六年九月《文学》）中，竹内好这样写道：

> 即使"国民文学"一词已被弄脏一次，今天我们还是不能丢掉对国民文学的希求。这是无法用阶级文学或殖民地文学（反过来就是世界文学）来替代的，是不可替代的很重要的东西。不以实现它为目标，那还有什么应该作的呢。但是，倘若与阶级一起包括民族的整个人性得不到完全的实现，那就不可能有国民文学。不扎根于民族传统的革命是不存在的。

竹内好之所以提出这个问题，是由于他抱有无法抑制的一个疑问。他认为：包括我国的马克思主义者的近代主义者，全都把太平洋战争下的国民主义的极端化及其在文学上的一个象征"日本浪漫派"的问题，几乎等于是一笔加以抹杀的，这难道不是回避现实的一种表现吗？竹内好的这个看法，尖锐地指出了战后评论的盲点。正因为如此，竹内好提出的问题，必然地发展成为引起了在文坛、社会论坛上开展的很大的论争。

同时，从这时候开始，战后的评论的动向也已到达一个转折点了。

虽然上面没有提及，但不言自明，在战前作为评论家已确立自己地位的青野季吉、小林秀雄、河上彻太郎、龟井胜一郎等人，也都各自根据自己已有的主题，以成熟的笔力和眼力，在评论方面作出了成绩。

第十七章　战后文学的发展

原民喜的自杀和被炸的体验

从依照“道奇路线”重新整顿日本经济的昭和二十四年（一九四九年）起，经过国外有朝鲜战争、国内有清共的风暴席卷的昭和二十五年，直到在旧金山举行对日媾和会议上签订媾和条约、日美安全保障条约的昭和二十六年的三年，是战后日本有了很大转折的时代。这是日本重整军备已排到现实的日程上来，是日本政府公开扬言共产主义威胁并且一有机会就向国民作宣传的时代。受到共产党和工人党情报局的批判和国内清共运动双重打击的日本共产党，加深了混乱状态。到了昭和二十六年二月则在第四届全国协议会上决定了要进行武装斗争的方针，从而暴露不论在政治路线或组织路线上，都已缺乏作为革命政党应有的领导能力。

由于供应朝鲜战争特需而日本经济呈现出活跃的景象，抓到了逐渐向上发展的契机。但是，从结构上来说，这是和战前的日本同样性质的垄断资本主义体制的复活。倘若注视一下当时呈现出一片繁荣景象的日本经济的末端部分，那就可以见到，在日本的朝鲜人不得不在街头小工厂里担负着军火

生产最末端部分的工种。这种街头小工厂制作的一些细小零件，是属于一层层转包军火生产最下面一层的产品。在日本的朝鲜人的一家淌着汗水制造着小螺丝。这些小螺丝是在日本生产的武器的零件，是武器的一个组成部分，不久武器便送到朝鲜战场上去杀害朝鲜人。虽然住在日本的朝鲜人知道这些，却只有干这种活才能支撑一家人的生活。住在日本的朝鲜诗人金时钟曾描绘过这种情景：有一个在日本的朝鲜青年，他再也忍受不住只有直接从事杀伤自己同胞的武器生产才能生存下去的痛苦，于是和家族发生激烈的争执，禁不住喊叫："我再也不干了！"

在朝鲜战争爆发的翌年昭和二十六年的三月，原民喜自杀了。原民喜于昭和二十年疏散到家乡广岛市，在八月六日早晨因原子弹而受伤。他在《夏天的花》（昭和二十二年六月《三田文学》）中表现了他亲眼目睹的悲惨情景。

刺眼的破片
灰白色的燃烧物的渣滓
象宽阔的展览画
烧成红色溃烂的人的死尸那奇妙的节奏
这一些都发生过吗？能够发生吗？
一下子全都剥得精光后的世界
四脚朝天的电车旁
马腹凸出的样子
冒烟的电线发出味道

对于自己见到的情景，原民喜曾说“总觉得是超现实主义派的白天的世界”，认为要表现这种印象用片假名字母来书写才合适，也就把上面一段片假名文字插进了《夏天的花》中去了。后来，他终于无法抹去在眼前出现过的那种惨酷得无法理解的地狱图的记忆，自己结束了自己的性命。

在《自废墟》(昭和二十二年十一月《三田文学》)、《灭亡的序曲》(昭和二十四年一月《近代文学》)、《安魂曲》(昭和二十四年八月《群像》)、《心愿之国》(昭和二十六年五月《群像》)等作品中，可以看到一个优美灵魂的苦恼的痕迹。这是从充满混乱和死亡的叫喊的原子弹惨剧中走出后，想抱着对新的人的祈愿生活下去的灵魂。对于一个自杀的人的动机，不应该由他人来作出种种不可靠的揣测。不过，在朝鲜爆发的战争，在这位感觉纤细敏锐的诗人心中引起了沉重的不安感和危机感，这是不难想象的。

大田洋子在《尸街》(昭和二十三年中央公论社出版)、《半人》(昭和二十九年三月《世界》)等作品中，表现了受原子弹爆炸的悲惨的体验，表现了受害后患上不断袭来而又无法抑制的神经不安症的苦恼。峠三吉用油印出版了包括优秀作品《还我人类》的《原子弹爆炸诗集》(昭和二十六年我们的诗会出版)。他们这些成果和原民喜的作品一起，应该成为表现了受原子弹灾害的体验的贵重旁证而记录在文学史册里。

战后文学的评论和发展的第二阶段

在原民喜自杀的昭和二十六年，大冈升平在《展望》（一月至八月）连载了《野火》，野间宏《真空地带》开头两章则在《人间》的一月号、二月号上发表了。长谷川四郎的《西伯利亚的故事》、堀田善卫的《齿轮》、《广场的孤独》也是在这一年发表的。在这前一年发表的作品有：大冈升平的《武藏野夫人》（昭和二十五年一月至九月《群像》），武田泰淳的《畸形的人》（昭和二十五年四月《展望》），梅崎春生的《日晷》（昭和二十五年四月《群像》），三岛由纪夫的《爱的渴望》、《青春的时代》（昭和二十五年七月至十二月《新潮》），埴谷雄高的《虚空》（昭和二十五年五月《群像》）等，这些都是战后派作家的创作成果。

战后派文学以强烈的冲击力登上文坛的时期，大体上是在昭和二十三年前后达到它的高潮。到昭和二十四年，也有加藤周一的《在那晴朗的一天》（一月至八月《人间》）和椎名麟三的《到那一天》（六月至七月《展望》）等战后派作家的创作，它们也是这一年的收获。但这一年主要的收获，是在与传统既存的文学有联系的一批现实主义作品。如川端康成的《山音》（初篇原题为《樫鸟》、《夏天与冬天》，分别连载于《改造》等期刊，于昭和二十九年四月完稿），藤枝静男的《芥子气之眼》，尾崎一雄的《懒懒的春天》（三月至十月《风雪》），田宫虎彦的《城市失陷》（四月《文学会议》）和《足摺岬》，外村繁的《梦幻泡影》，井伏鳟二的《今日停诊》，丹羽文雄的《当世的心中算盘》（四月至

十二月《中央公论》)，井上靖的《猎枪》、《斗牛》，谷崎润一郎的《少将滋干之母》(十一月至昭和二十五年二月《每日新闻》)，林芙美子的《浮云》等。

在这一年年初，荒正人写了随笔《战后派的衰弱》(昭和二十四年二月四日《每日新闻》)。他写道："我不认为战后新人的努力最终全都是毫无意义的，但是，即使是暂时的现象，呈现出衰退现象却是无法否定的。"正如他所预感到的那样，这昭和二十四年这一年，在实际作品中构成主流的——借用荒正人的术语来说——是应该认为与既存文学的系谱一脉相承的"实在的文学"。在这以前，中村光夫也写了评论文章，题目是《独白的墙壁——关于椎名麟三》(昭和二十三年十一月《知识人》)。其中说：椎名麟三的文学所表现的只是一种精神上的畸型性而已。在批评椎名麟三的同时，中村光夫把整篇文章的笔锋主要对准战后派文学进行了批判。他说："这些'新的'文学家的集团，各自都故作姿态，作出战争受害者的模样，并摆出一副我与战前文学毫无关系的面孔……可是却以非常日本式的、旧态依然如故的文坛政治作为自己处世的主要支柱，这是非常有趣的现象。"后来中村光夫在昭和二十七年六月号的《文学》上又刊载了论文《占领时期的文学》。它继承了上一篇中的中村光夫的战后文学否定论的观点。

依照中村光夫的说法，"战后文学产生的条件"在于"文化受到极大的崩毁之后，突然在外部出现了对文学来说是非常合适的条件"。而这个外部的有利条件首先是"由于文化荒废多时而直接产生的对文学的强烈渴望，从而文学书、文学杂志

应运而生，其需要量一下子就变得很大，而且要得很急”。其次是“在占领下被赋予的‘自由’，在许多作家眼里看来，好象已解除了实际创作上的所有的束缚”。第三是“再加上由于战败后教育方针的变化，作家的社会地位一下子就被提高了”。中村光夫认为，在这种外部的有利条件下，战后大多数作家却没有觉悟到对这些外部情况给自己带来的责任，没有努力作到在尽到自己责任的同时充分发挥自己的个性，因而必然地陷入文学的通俗化、商业化中去了。在完全不去承认战后派作家创作作品时各个作家固有的内在条件这一点上来说，中村光夫的《占领下的文学》对战后文学的否定性的评价几乎是贯彻始终而且非常彻底。这也就是说，在接触战后派作家的作品时，中村光夫文学上的感受性除“空虚的观念性”之外，他什么都没有感觉到。认为战后文学的新意只是外表上的东西而表示拒绝接受的态度，在中村光夫关于战后文学创作的一些发言中，是贯彻始终的。无独有偶，不仅是中村光夫，就是在《知识人》(昭和二十三年十一月)上发表随笔性小评论的西村孝次，也把椎名麟三、野间宏、中村真一郎、梅崎春生等人称为战后第一批新人，并说他们表现出“无异于玄学之一种的不学无术；只会模仿，甚至连成为一个母胎都没有资格；对人类的认识，习惯于装作深刻，实际却浅薄，对先辈则小心翼翼地摆出反抗的架势”。他用这些否定性的要素抹掉它们的特色，企图用“已经与痴呆相距不远的第一批新人”这种可认为是感情用事的严厉的批判来把战后派作家一笔抹杀。战后派文学不仅受到来自民主主义文学一方的批判，也受到从这个

角度进行的被全面否定的攻击。

当然，阐明战后文学提出的文学理想，反击种种批判的立论也是有的。如平田次三郎的《〈战后文学〉宣言》(昭和二十四年一月《文艺》)就是这种进行抵抗的宣言。平田次三郎在这篇文章中说："在今天，从'以人民的名义'从事文学的'民主主义文学派'直到'以艺术之名义'服务于文学的'艺术派'，都用批判的箭射向'战后文学'，并擅自判定其为病态的过渡性文学现象而企图加以排斥——他们瞄准的地方已开始集中于这一点上。"他谈了这个使战后派文学处于困境的事实之后，反问"难道确实是这样吗？是泡沫而已吗？是在时代的波涛间众多微不足道的泡沫而已吗？"接着平田次三郎想探索"'战后文学'的飞跃和演变"的道路。他说：

"战后文学"期望向世界文学飞翔，并要进行为此所需要的一切文学革命。要打破在"闭塞的社会"中运用"闭塞的文学方法"的陈规。它的直接表现是，对于在明治末期出现的自然主义文学及其末流私小说的文学方法的否定，要发现表现在战后革命期中生活的人类完整统一的面貌的表现方法。与这个目标相联系的就是，要对欧洲十九世纪式的现实主义进行批判，努力汲取二十世纪的现实主义。(中间略)因此，"战后文学"的现实主义应该是社会的现实主义和存在的现实主义的综合。它力图促使受社会现实制约并在社会现实中行动的人得到现实的表现和与现实相关的人类主体内部世界的有意识状态、

无意识状态的表现这两者综合起来。我们直率地承认，迄今"战后文学"尚未将其所希望的文学精神在它的创造的场所得到实现。正因为如此，批判的箭使它的观念性、它的实验阶段受到了创伤。

当然，平田次三郎的这种"宣言"，只是把战后文学起步当时的文学上、思想上所包含的课题和可能性的方向提示出来而已。战后派作家们在具体作品的创造中，是怎样来实现这些内容的？问题的关键在这一点上面。朝鲜战争是昭和二十五年最大的象征性的事件，可以认为，战后文学以这一年为界，进入了它纵深发展的第二阶段。当然，倘若对每一个作家走过的路程，进行个别而具体细致的观察，就一定能看到这样的事实：在更早的时期，有些作家已在作品中表现出某些有变化的特点。

昭和二十三年椎名麟三写的《永久的序章》里，有着作为主人公"对于丑陋的意志"表现出来的独特的爱的主题。可以肯定地说，由于这个主题的表现，这部作品标明椎名麟三已经掌握到一些超越《深夜的酒宴》中的绝望的契机。大冈升平是专心致志地把注意力集中到明晰的自我心理分析这一点上的。通过一连串描述俘虏的写作过程，在大冈升平内心里，"借俘虏营的事实讽刺占领下的社会"这种新意图也已经萌芽了。不过，把战后文学作为一个整体来加以考察的时候，或许可以说，以昭和二十五年为界，战后文学进入了它的第二个阶段。

大冈升平一贯的观点

大冈升平陆续用汇编本形式出版了《俘虏记》、《武藏野夫人》、《野火》等作品。在这个过程中，可以看出大冈升平一贯的观点是把日本战后的社会看作"堕落"了的社会。在汇编本《俘虏记》中《活着的俘虏》一节里他这样写道："他们放弃了(或者说被命令放弃了)作为士兵的自由(也就是打仗的自由)。作为代价，获得了个人自由(也就是生活的自由)。遗憾的是，并非由于其个人的理由而被幽禁起来了。俘虏唯一的希望当然是有一天会被解放出来。但俘虏的刑期是不定的，没有可以'等'的指标。并且，'等'并不就是生活。俘虏也得每天生活下去。但是这种状态的生活，能够称谓真的生活吗？"

看来，大冈升平肯定是把俘虏营里的俘虏生活的整体和战后占领下的日本的状态重叠起来观察的。俘虏由美军保证其衣食住，一天八小时劳动后得八分钱美金的工资。但是"工作并不使我们获得疲劳，我们依然感到无聊"(《劳动》)。"堕落"就是从这里产生的。由于吃败仗，俘虏心中"唯一的道德上的刺"被摘除这件事，势所必然地加速了堕落下去的速度。"死的人运气不好，我们运气好，如此而已——事情就变成这样了"(《演艺大会》)。当然，接受许多俘虏的委托以预先收取五根香烟为条件写过春宫小说的大冈升平本人，也并非与堕落没有缘份。

然而，"堕落"可以置之不顾吗？大冈升平之所以不得不

继续写完《武藏野夫人》的根据可能就在于此。在这里，大冈升平把“复员者”勉带到战后社会堕落的环境中来。“勉这个人，对人已感到绝望，但爱着自然。”当然，勉在身上也留下了堕落的烙印。

在《武藏野夫人》中大冈就试图摸索象勉这样的人是否能够复归到战后“人”的社会里去。在这部用理性周密地计算好效果的精巧的心理小说中，始终贯串在整部作品中的，其实是一种不干某件事的坚定不移的意志。这种贯串主题成为作品的基流，经常在大冈升平的作品中出现，如不射击眼前的美国兵、不吃人肉等。在《武藏野夫人》中，勉虽然跟不幸的、已成为别人妻子的道子接过吻，但是再走前一步的行为却不会发生。相反，勉只得背上与道子说好要遵守“誓言”的包袱；他们曾说保持相好的心，等待人世间规矩改变。道子说，这种“誓言”是“比道德更为重要，在道德之上的”。这个“誓言”，正如勉本人私底下所想的那样：它或许是幼稚可笑的，但是能与道子这种纯洁真挚的心相交，或许倒会成为一个契机，才能顺利地找到净化战争给他带来的伤口。这种伤口，书中是用“受到阴暗的冲动所驱使而干出自己不想要作的事的人的眼睛”来象征的。

道子的自杀暗示战后社会丧失了什么。倘若失去道子，在勉面前的重生的希望就会消逝，他或许从此就只能成为一个“怪物”。在《野火》中具有与《武藏野夫人》的“誓言”同样意味的是这样的场面：在菲律宾的岛上彷徨的主人公是个士兵，他为了把眼前日本兵的尸体的肉切下来充饥而要用右手拔刀

时，左手却握住了拿着刀的他自己的右手手腕。

这种异形怪状的姿势，我以为又不知给谁看到了。我想，在那双眼睛移开之前，我必须保持这样的姿势。

“不要让你的左手察知你右手的所作所为。”

听到这声音我并不吃惊。既然有人看见，听到些声音就不足为怪。

这声音并不是我杀死的女人的、野兽的声音。这是在村庄会堂叫过我的那种既高又尖的宏大的声音。

“起来吧，起来……”这声音在歌唱着。

我站起来了。被其他人触动而行动——这算是第一次。

通过在菲律宾的岛上奇异的体验，“我”复归到战后社会中的家庭里来了。可是这时在“我”心中蠕动着的却是“想单独一个人呆着”的愿望。“我”开始拒绝吃任何东西，被送进了精神病医院。当“我”被带到精神病医院中来的时候，“我见到了与菲律宾的绿色山岗相似的柔和的绿色的枹树和柞树，它们围住了那些建筑物。这时我想，啊，在这个世上自己该来的地方就是这里，我更早些时候就注意到这里，那多好”。

这种心情，与《武藏野夫人》中受伤复员的主人公只对自然才抱有亲切感是相同的。“我”曾说：“在这个乡下，朝晚送来的报纸上的报道，说的是我最不要的东西，即看来是想要叫人打仗。对操纵现代战争的少数的几位绅士来说，这是有利

可图的，因此姑且不论。但是，我不能理解那些想再次去上他们当的人。看来，大概他们只好去体验一下我在菲律宾的山中碰上的遭遇吧。到那时，他们就会清楚了。不知道战争的人，他有一半还只是个小孩。”“我”还说：“随便怎么样都成。反正好象男的都属于吃人的种族那样，女的都是卖淫的。”

“我”对战后社会这种“堕落”抱着强烈的反感而加以拒绝的意志，与“我”对“自然”的亲切感是表里一体的。大冈升平就在这样来看待战争和战后社会的过程中，从不干某件事当中寻求仅有的一些作为人的证明。这就是大冈升平这时已经到达的境地。

《真空地带》所表现的

野间宏是比谁都更加认真地与平田次三郎所说的“社会的现实主义和存在的现实主义的综合”这个命题正面交锋、进行搏斗的作家。大冈升平在《武藏野夫人》中尝试的方法，是“必须使一切社会性的条件都能够在心理上表现出来”（《〈武藏野夫人〉札记》，收在《作家日记》中，昭和三十三年新潮社出版）。

拿野间宏的《阴暗的图画》等初期的作品来说，所采取的处理方法也是：通过剖开个体的具体的伤口或桎梏，从而暴露在此背后用巨大的压力压迫着人的社会本身的桎梏。这些作品之所以能够成立，也正因为采取的是如上的处理方法。至于要把社会的现实结构作为结构本身在小说的领域中现实主

义地加以表现这一课题，还仅仅只是作为课题在野间宏的心中酝酿着而已。

正因为如此，野间宏虽然已经是以战争体验作为创作动机的《脸上的红月亮》和《崩溃感觉》的作者，并且以此而站住了脚根，但是他还是不得不在《关于战争小说》(昭和二十四年三月《新日本文学》)中说："我还没有写过以战争为主题的小说。"说迄今自己探求的并非"战争的真正内容"，而是"犹如是战争的影子那样的东西"。把他的作品拿来对照一下上面的话，就会感到他对自己的认识确实是非常正确。那末，为什么野间宏未能正视"战争的真正的内容"而进行创作呢？关于这方面的理由，野间宏说："我缺乏把战争作为一个实体、作为一个客体来加以把握的态度。虽然我说主体如何如何，可是这个主体是非常暧昧的，可以说不过是一种情绪，是不懂得把客体明确地放在自己面前的主体而已。"

谈了这一点之后，围绕探讨真正地使创作战争小说变成现实的可能的根据，他这样写道：

> 为了把战争真正作为战争来加以把握，那就必须站在消灭战争(对帝国主义来说战争是无法避免的)的立场上，站在能够明确地批判战争的立场上。这是人民的立场，是由于战争而失去了父母、子女、丈夫，房屋被烧毁，清楚地看穿了战争的真面目，把过去这一切放到自己面前将其摧毁，要创造一个新世界的人民的立场。倘若还未站到这个立场上来，是无法写战争的。

可以认为，野间宏要写战争小说的愿望在《真空地带》（昭和二十七年河出书房出版）第一次变为现实。这是他一直作为自己在创作上向往的目标，预感到自己必须要写的一部战争小说。这部长篇小说使正规的社会小说第一次问世。小说以军队中的内务班为舞台，用许多具体生动细致有力的描绘，揭示了军队机构反人性的性格。

这部作品的主人公是木谷一等兵（他是从上等兵降下来的）。小说是从木谷一等兵服刑期满后从陆军监狱回到连队时说起。他拾了长官失落的钱包、拿走其中的东西被发觉后，就给拖到军事法庭被判处劳改两年三个月。木谷为什么会为了这样轻微的偷窃事件而被判处如此苛酷的重刑？作品就把这个问题作为一个谜提示出来，然后把阴森森的军队组织的机关布景慢慢地、陆陆续续揭露了出来。其实，木谷是成了围绕军需室的权利之争的牺牲品（在军需室里，抽走物品、受贿赠贿等不正之风盛行）。在中堀中尉和林中尉争权夺利、明争暗斗的过程中，木谷偷窃的事件被利用，通过一个又一个的阴谋诡计，木谷给押上军事法庭，结果被打上抱有反军思想的烙印，甚至毫无根据地判定他犯了泄露军事机密的罪行而从严判刑，于是木谷就给送到陆军监狱里去了。

军队内务规则中有这样一段："兵营系同甘共苦、同死共生之军人之家，兵营生活的关键在于生活起居之时即养成军人精神、熟悉军纪、实现巩固的团结。"原来当中学教师的京都大学出身的知识分子曾田一等兵，则偷偷把它换成下面一段话："兵营系用条条框框和栅栏围起来的一块四方形之空间，

是用强大压力制造出来的抽象的社会。人在其中被抽取人性之要素而成为士兵。"曾田一等兵抱有的士兵论是："确实，兵营里是没有空气的。它已被强大的力量抽取。与其说它是真空管，不如说它是制造真空管的地方。是真空地带。人在其中被夺去了一定的自然和社会，终于成为士兵。"看来，这一定也是作者野间宏本人的看法。在这里所描绘的许多士兵，全都在军队这一个强制社会强大的压力下被夺去了自然的人性。万事不灵活并经常遭到老兵打骂的安西二等兵，不由自主地在自己的本子上写下了下面的话：

> 痛苦吗？问你痛苦吗？说：痛苦！
>
> 心老早就没了。自己对自己无能为力。即使象狗那样挨揍，也无所谓了，只是手自己会往上举而已。
>
> 我没有想到自己会变成这个样子。胃简直要冲到嘴边上来了。
>
> 鞋子沉重，衣服太大。实在不舒服。妈妈……今天又是蝉鸣，蝉。

"自己肩上的星从三颗减为两颗，对木谷来说，这简直象手腕的骨头给抽走那样受不了……"正如书中这一段所描写的，在等级差别几乎有着绝对权威的军队里，军官、准尉、下级军官、老兵、新兵、学徒兵等相互间的人与人的关系是够复杂的，加上利害关系、利己的私心、狡猾的诡计、憎恨等，那就产生了更加阴森可怕、冷酷残忍的矛盾了。正如安西二等兵不

由自主地呻吟"心老早就没了"那样，在彻彻底底只用上下级关系来支配着军队内部日常生活的地方，是几乎没有表现自然的人性的余地的。暴力象家常便饭那样司空见惯，不断地反复出现。

野间宏在《完成〈真空地带〉后》（昭和二十七年六月《近代文学》）中写道："……我在《真空地带》中想写的是知识分子和革命家的责任。我是想通过木谷来思考战时中的日本的国民。"对于有志于创作正规的社会小说的作家来说，现实主义地认清资本主义的黑暗及其社会结构，并且把它们在文学的场所中表现出来，是必须完成的课题。

野间宏把天皇制极权主义下资本主义体制中的军队里的内务班作为对象来加以正视，从而作了具体实现这一课题的尝试。不过，与这样困难的课题打交道，使其提高到成为一个现实主义的文学成果是很难的工作。至少可以说，倘若作家只是在社会科学方面有着正确的认识，其条件还是不足的。所以作家要现实地认识民众这个问题也就受到重视，认识的深浅程度就成为议论的题目。

应该得到大书特书的《真空地带》的优点在于：它用生动有力的笔表现了木谷一等兵以及其他许多作为次要人物出场的士兵，使他们都具有各自的个人性格和生活方式，并且成为有血有肉的民众的形象。

野间宏在《文学入门》（昭和二十九年春秋社出版）中表白他在写《真空地带》时，是希望能创造出一个"与大众产生共鸣、共同呼吸的世界"。说野间宏这种对大众深厚的爱情和与

大众有着深刻的共鸣是《真空地带》坚实的根基并不言过其实。例如这具体地体现在知识分子曾田一等兵的眼力上。曾田对木谷的犯罪事件颇有兴趣，反复地偷阅与木谷的命运息息相关的军队的秘密文件——犯罪情报，力图与木谷一起弄清军事法庭捏造罪状的来龙去脉，判明真相。对于只是一个小偷而已的木谷一等兵抱着异常强烈的兴趣，企图从木谷那里找到摧毁真空地带的可能性的曾田，要指出这未免有点主观，这当然是容易做到的。对于木谷有了两年监狱生活的体验，已成为天不怕地不怕的人，曾田一等兵误认为他是思想犯，曾田"在思考如要破坏这个叫做军队的人工的抽象性的社会究竟有什么法子的时候，非常清楚地浮现到他眼前的，依然是木谷一等兵"。

在曾田一等兵身上，或许不能说没有在非行动性的知识分子身上常见的跟大众之间那种错综复杂的感情上的桎梏。但是曾田依然鼓足勇气把偷听到的话告诉了木谷：曾田为了偷看犯罪情况报道悄悄地溜进了兵营仓库，并在那里听到从邻室的队长室传过来的对话，那是准尉和金子军曹在策划要把木谷编入参加野战队伍的会话，假如把这告诉木谷，那就会以泄露军内动员机密为理由受到处分，但是曾田还是把金子军曹策划并已作了决定要木谷参加野战队伍之事告诉了木谷。木谷不服要他去参加野战队伍而直接冲向准尉说："准尉长官，象我这样的人是怎么会被决定去参加这次野战的？""大概不能说出其中道理吧……不能吧……如果需要，由我把它说出来也是可以的……"这时，曾田不顾自己的安危，冒着受

罚的危险说："木谷，你可以跟准尉说清楚，金子班长的话是从我这儿听到的。"这里表现出了曾田对木谷的情谊，他为此而甚至奋不顾身。在这里，野间宏充满激情地表露了他希望能实现在知识分子和民众之间架起理想的桥梁。

野间宏的"成熟的爱"

武井昭夫曾经非难《真空地带》，说在它身上"打下了无法抹去的政治战线上左倾和右倾的两种倾向的烙印"，"这是在人民斗争中取消了工人阶级的领导权，因此而被流氓无产阶级性质的无政府主义能量的爆发牵着鼻子，是陷入到庸俗群众路线和群众尾巴主义里去的政治路线上的左右两种倾向"(《战后文学与先锋艺术》)。

自《真空地带》这部作品出版之后，它就被挟在肯定与否定的两端之间，在一部分人中引起了争论。武井昭夫的《〈真空地带〉论》可以认为是否定论这方面的代表。但是，把《真空地带》看成是"群众尾巴主义"的产物是片面的。可以说，象这部作品那样出色地把握住民众，活生生地细致入微地表现了民众的作品决不是很多的。倘若作家本人对民众没有深刻而具体的认识，那就写不出来。判定它是群众尾巴主义是过于苛酷的评价。

值得注意的，恐怕倒是富士正晴的评论《关于〈真空地带〉》(昭和二十七年六月《现在》)。他说："对于野间宏成熟的爱，我感到惊讶并表示尊敬……"按照富士正晴的说法，作者

的"成熟的爱"表现得最充分的是"……曾田对自由散漫的初来的学徒兵安西的看法，而不是曾田对在人生道路上似乎颇有前途的出色的初来学徒兵弓山的看法。通过曾田的眼睛对无用的安西表现出来的宽厚的爱，使我看了感到惊异"。富士正晴企图从中看出创造了富于魅力的作品的作家野间宏在艺术上的一种胜利。在我看来，野间宏的"爱的成熟"最鲜明的表现，应该说是在描述木谷和娼妓花枝那悲惨和哀怨之中。为什么这样看呢？一直生活在社会最底层的他俩由于军队而被强制去接受残酷的不幸的现实，这成为这部作品的基础。正因为如此，野间宏憎恶军队内务班上层组织上、权力上的腐败，要剖开其非人性的面目的主导动机才得以充分发挥。

"在班内，为了不至于受到其他士兵欺压，士兵们就必须机灵利落，要有女人。每当外出就到女人那儿，让女人缠住你才行。平时士兵们在班内给他的女人写信，等她回音。当然，木谷一开头希望碰到的也是这样的女人。但是，他和花枝的关系并没有停留在这种状况下。（中间略）自从他在那山海楼遇到花枝后，他再也没有换到别处去玩，也没有换过别的女人。所以，当他一进入监狱，有四五天工夫心里一直在呼喊着花枝的名字。他在单人牢房中身心逐渐颓丧殆尽，这时他情不自禁地叫着花枝的名字，求她来到身旁。"

如上面所写的，木谷和花枝之间，有着性和爱情的富于人性的世界。所以，已接过客的花枝来到等着她的木谷那儿就身体僵硬地坐着并终于哭了出来，哀求说："你看……求求你每次都要最早来，不要再变成现在这个样子……否则我难过，

难过得很。”木谷也不由地感叹：“啊啊……回忆起来，生下到现在，爱过自己的只有这个花枝。”

他俩的这种交往，也由于围绕木谷犯罪事件来搜查的宪兵的出现而残酷地被破坏了。木谷和花枝互相倾诉自己过去不幸的遭遇的场面，可以说是《真空地带》中最扣人心弦的、充满着人性的美的段落。着重刻划木谷和花枝的关系，这是野间宏的民众观点乃至对民众的深厚的爱情的视线发挥了最强烈的现实主义力量之处。受到宪兵的威胁逼供而吓呆的花枝，只好说了些不利于木谷的证词。对于这样的花枝，木谷说了些憎恨和愤怒的话。他说：“她真是个可恶的女人。我本来对她是真心诚意，我把藏在心里的全掏出来毫不隐瞒地告诉了她，也打算将来跟她过日子。她呢，都是假的，骗人的把戏……她想到的只是一味榨取……”

但是，在已被决定派去参加野战的木谷心里，跟花枝在一起的回忆从来未消失。“于是，不久后随着船身的晃动声响，花枝一次次又回到充满情欲的木谷的身体里来，狂热地燃烧起那火焰。”——生活在社会最底层受苦极深然而不断保持、决不失去其富于人性的优美善良之心，这在支撑着木谷的心的娼妓花枝的形象中表现得格外鲜明。

野间宏曾说，要描写战争就必须要树起能够与其对峙的主体作为媒介。这个主体的条件，只是用暗暗抱着反战思想的知识分子曾田一等兵的形象，这显然是不够的。在《阴暗的图画》中表现的民众的形象，不论是食堂的老板，还是主人公本人的父亲，下笔都着重在他们的利己主义之丑这一点上。这

种利己主义之丑，并非作为民众的他们喜欢才沾在身上的，作品是从与其背后的社会性重大压力的关系来描述的。不过，倘若没有看到丑恶的最底层的人处身于这样的底层却在生活中不丧失其人性的优美善良这种情况，那就要使其民众的形象有了一点瑕疵。

看来，野间宏可能在某时某处遇到过生活在底层的日本民众生存的各种状态，即既是利己主义，同时又是无限地优美善良的矛盾状态。在《真空地带》中有着使人产生这种看法的“吸引人的魅力”。或许可以说，野间宏是从生活在社会最底层的受苦的实体——民众——和与这样的民众站在一起的人之间的联系场所找到了应与战争或军队对置的主体。倘若没有发现这个主题，后来创作的《青年之环》或许就不可能完成了。

武田泰淳的基本主题

正如在《“爱”的形式》里已经直截了当地表现出来那样，武田泰淳是具有一种往下面走去的倾向的作家。在《“爱”的形式》中展开的对于在“我”之中的另一个“我”的考察表现了如下的认识：在文化人、知识分子的“我”里面住着一个没文化的有着野兽般的行动力的另一个“我”；而那个“我”究竟何时何地发挥什么样的野兽般的行动力干出卑劣而不堪入目的事，那是谁也预料不到的。

书中有一个场面是这样：主人公来到有乐街架空铁桥下

酒吧间林立的附近的胡同时突然想要小便，他在路旁解手之后遭到附近的店员的责怪，于是他突然把“这东西”用手托起来走到其他地方。在小说中生动地描述了这种丑陋怪诞的场面的作家，在当时武田泰淳是独一无二的一个。他不仅描述了这种丑陋怪诞，而且还大胆地充满活力地表现了这种丑陋怪诞的情景。而这种描写又直接跟作家的解放感连在一起；对犹如被某种事物束缚住的读者的意识，也起着感情净化的效果。

野兽般的行动力在《畸形的人》中，是通过加行僧穴山于深更半夜把阴茎触向纸门表现出来的。在《光藓》里，是通过吃人肉活下来的遭难船只的船长表现的。已经沉到最底层的或者说是无可奈何地只得沉下去的位置，这正是作家武田泰淳最喜欢的位置。《风媒花》中的峰三郎被放在“色情作家”的位置上。爱峰三郎的女人，也必是如密枝那样非同寻常的女人。她会想，为了心爱的峰应该献身，应该为他竭尽全力，于是进入正在罢工的百货店里偷东西而被捕，干些如同妓女般的事赚钱。在同峰三郎交谈中，密枝感到自己的行为看来是不好的了，于是情不自禁地流下眼泪。见到这情形，峰三郎在心中嘀咕：“人类也有挺不错的优点呐。”武田泰淳最想写下来的，或许就是这句话吧。

在《风媒花》中，“社会”是作为战前、战后的日本和中国之间的关系的种种状态来加以表现的。这里的登场人物，各人都跟中国有着某种意义上的联系，各人都主张自己对中国的观念是正确的。中国文化研究会的主宰者军地主张：“组织大

东亚文学家大会的人，与它合作的人，迎合它的人，想迎合然而没有这种能力的人，他们都不同程度地对国民负有责任；他们把不是真正的代表作为真正的代表来对待，从而错误地把并非真正的文学如同真正的文学那样加以流布，这是有责任的。”

他还批判汉学，认为汉学只是封建的日本的孤儿而已。大陆浪人的细谷老人则满口“杀，杀，杀！”的叫喊。汉学权威M老博士指着军地的《中国文化论》说，它跟从前的京都学派中的中国学那伙人一样，不过是受了中国影响的说法而已。日野原文学士则认为军地、峰等中国文化研究会的一伙全都是城市里有钱人家庭的子弟，跟我这种农村来的穷学生不同，所以他们才会自告奋勇地天真地搬弄人道主义来对待别人家的国家。他的祖父和父亲先后在中日战争、日俄战争中“光荣”牺牲。他是一个有如下的思想的人物：“满洲难道不是我的祖父和父亲，以及日本农村几十万个祖父和父亲流了血以后从强大的俄罗斯手里夺过来的土地吗……为什么只由汉民族占据亚洲大陆，日本民族只能龟缩在小小的一个列岛上呢。”

另外，象三田村是中国人和日本人之间生下的混血儿，是个英俊的青年人，他是一个与香港、台湾有着秘密渠道的恐怖分子。他认为，只要果断地完成在PD工厂的食堂放毒以造成人员的大量死亡就能阻止在朝鲜战争中杀伤中国兵的武器生产。峰批判军地说：“本来嘛，军地是能够成为独裁者的男子汉。从才能和勇气这些方面来说，确是这样。遗憾的是，他是个文学病患者，过份认真，太呆板了。如果觉得自己在文学

上不正确，他就总是坐立不安。但是，政治这个东西，只有正确是不顶事的。政治需要权力。利用其他，使其上圈套和屈服的权力是首要的。”

这部小说里有在PD工厂突然发生的许多人被毒杀的事件，有关于峰三郎的妹夫、中学校长镰原的原因不明的飞机失事事故，以及事故发生后镰原死亡的事件等。正如本多秋五所说，小说以“好象打翻了玩具箱那样乱七八糟的方式”（《物语战后文学史》），使这样那样的事件在小说中出现。而这些事件也确实头绪繁多而不了了之。不过，小说毕竟描述了在日本的与中国有种种联系的人的动态，把这些人之间错综复杂的相互关系照样搬到小说里来，从而表现了因朝鲜战争而产生的日本社会的紧张与不安。

成为小说中人物军地的模特儿的竹内好，批判这部《风媒花》说它是比吉川英治的更为低等的通俗小说。认为武田泰淳“通过降低观察点来巩固客观世界的实在性”的方法，“可能不知不觉地使他心安理得地呆在极细小的小我之中，反而使要深入到事物内部的观察变得迟钝”（《武田泰淳论》，昭和二十八年五月《群像》）。对武田泰淳的小说来说，是经常存在着这种危险。由于降低了观察点，武田泰淳的小说就常常展现广大的模糊一团的空间，同时也常显示其弱点，即被展开的多样观念就垂直地停立在那里，作品最后只得不了了之。至于《光藓》却没有这种未完成性。那是因为作为作家的武田泰淳把注意力集中在吃人肉生存下来的船长的内部世界这一点上，而凝视着这个船长伦理道德上的极小点的作家，在精神上

充满着可以捉摸得到的紧张感。极小点这种位置，一旦坐上去安定下来，就是能够使人变得散漫异常的位置。

竹内好严厉批判了《风媒花》的否定的方面，同时又说："我并没有忘记它的积极的一面。""这是形成武田的思想的根本的一种罪的意识。也可以说，这是日本人对战争的责任的问题。这也是自然地与今日的生活态度相关的问题。他声嘶力竭地悲怆地极力强调了这个问题。"事实上，象自己戴上堕落的色情作家帽子的峰，遇到福岛县F城俘虏营发生残杀大量中国人的事件时，也如下面所描述的那样感到心情沉痛。

"在峰脑海中总算渐渐淡薄下来的问题，日本人对中国人的问题，又再次闪出了一道危险的光线。它象把巨大的腹部沉在黑暗的大海中的冰山上的尖端那样锐利。它挪动潜藏起来的巨体，靠近脆弱的船体那薄薄的铁板。在战争快结束时，F城的俘虏营里发生了枪杀大量中国士兵的事件。毫无意义的残酷的杀人勾当。他是最近从东方友好协会的出版物中刚知道了这件可悲的事实。(中间略)这是日本人不想知道的事实。关于战争期间日本人残杀其他民族的种种事件，日本人已听腻了。日本人的听觉，已经被拥到耳边来的问罪声弄得精疲力竭。但是，被杀人的伙伴，被杀人的家族还活着。他们决不会停止替遭到杀害的人呼喊。"

必须指出，在《风媒花》依然具有贯穿在《审判》中的基本主题，而且并没有风化，它始终在作品的根底里流动。甚至可以说，在《风媒花》中，武田泰淳对于加害者与受害者的关系的考察更加有深度了。应 PD 工厂里的团体的要求峰到那里演

讲时，他指出：在今日，杀人中的加害人和受害人的关系，并不一定采取眼睛看得见的一对一的简明形式；人与人之间的关系已变得极其复杂难以辨别，杀人者和被杀者的关系已变得复杂而且暧昧不明。他还这样说：

> 一边被别人杀一边杀人，杀——杀。由于无限多的媒介物的存在，在不知不觉之中，谁都在某处与杀人的勾当相关。而且，现代最令人感到可怕的一点是：时间一过，杀人者不仅忘记了自己所犯的罪行，有时甚至可以不知道自己是个杀人犯。既然可以互相不知道，那末罪与罚也不成其为问题。不知道自己所犯的罪行的人们，直到临死都可以相信自己不过是一个善良而平凡的市民而生活下去。然而，虽然他们抱着善良的愿望，虽然他们开朗、温良恭俭让而脸上带着微笑，但是他们的日常生活或许已经被编织到间接的、复杂的杀人行为的网眼里了。

在这里依然有着跟《审判》相同的主题，并且更加成熟和更有深度。不过也有不同之处。深刻的恐惧的感觉使峰三郎痛苦，他说："只要我活着，我总感到自己一定是某种杀人犯一伙中的一个。"在这部小说里，武田泰淳是把这种感觉谨慎小心地埋伏在整部作品喜剧性的笔触之中的。这种关于杀人的观点是武田泰淳对人类的认识、对现代的认识的一个不可或缺的组成部分。

椎名麟三和梅崎春生

椎名麟三是从对生的深刻的绝望起步的作家。可以认为，以《永久的序章》作为一个转机，他开始把视线转向生这方面来了。但不可能一下子就完成这种转变。到头来除了“救命呀”的绝叫之外没有确实属于自己的声音——这是椎名麟三战后的起点。对于这样的作家来说，他的苦恼不可能很容易就被医好。再说，在《永久的序章》中提示的主人公安太的“生的激情”，“对丑恶的意志”，对于由其而产生的“今天，我洗脸，在食堂吃饭，调解夫妻吵架，并且还洗了衣服”这种具体的日常性的爱，这些都是在安太处在命数已定即剩下的日子已不多的状态下产生的，是与这种特殊而紧张的条件激烈的重压一并产生的。假定说，这种激烈的重压一旦被排除，那末，在安太身上的对日常的爱是否依然具有能长期保持下去的现实性，那就很难加以肯定了。

正因为如此，椎名麟三只得暂且作些《到那一天》、《红色的孤独者》(昭和二十六年河出书房出版)这种难解的实验。据说椎名麟三受基督教的洗礼是在昭和二十五年圣诞节那一天。由于椎名麟三反复熟读《圣经》才抓住了“复活”的思想作为发条，终于能够苏醒到《邂逅》(昭和二十七年四月至十月《群像》)的地步。在《我的〈圣经〉故事》(昭和三十二年中央公论社出版)中，详细地描述了椎名麟三这种对基督教的体验的具体内容。椎名麟三说：“基督并不象人类的所有的故事那样以

死亡结束。他执拗地、满不在乎地又在我们面前出现。”“这种生与死互不侵犯和平共处，两者都可怜地无法成为唯一绝对真正的东西，愁眉苦脸地被撑住——从这样的耶稣的肉与骨中，我鲜明生动地看到了迄今未曾见到过的人类的真正自由。”

从以上的文字看来，椎名麟三是从这种“自由”中体会到了“神的幽默”，从而得以通过《邂逅》的主人公古里安志出色地表现了这样的思想：不论是死还是别的什么，凡是将某种事物加以“绝对化”都是谬误的。椎名麟三在写到主人公的朋友共产主义者石田确次时说，“在他头脑里有着今日之日本的形象。正在高速度地重新武装。日本的军事基地化。殖民地经济。签订奴隶般的条约。国民被蒙在鼓里的朝鲜战争的真相……看到正在受到这种巨大沉重的石块压榨的大众的生活。”确次认为，只有在未来应该成为现实的共产主义社会，人类的自由才开始得以实现。安志对于这样的确次感到危险。因为他想，未来的共产主义也好，为了它的实现而斗争的革命党派也好，在确次身上，这些都似乎被“绝对化”了。

在苏联进行对斯大林的批判是昭和三十一年的事，而《邂逅》的出现则比这要早得多。作者在《邂逅》中表现的思想，即不论什么将某事物加以“绝对化”是危险的思想，甚至包含着能戳穿现实政治权力的陷阱的现实性。古里安志无论处在充满何等痛苦的逆境他都不断地面露笑容；这种奇怪的“微笑”，实为具有回避这种“绝对化”陷阱的认识的人才会有的“自由”的证明。它再向前发展一步，就成为《美丽的女人》（昭和三十年中央公论社出版）中的一个工人的形象。这是一个爱着日

常生活中一件件细微的事物，用愉快的态度来对待平凡的日常生活的人，是在关西地区私营铁路公司从事铁路交通工作的工人形象。

> 对于与这世上一切疯狂的、魔鬼般的东西相对立的平凡，迄今我依然希望能给予它足以与这些东西斗争的光和热。不论是个人性质的，还是社会性质的，凡是异乎寻常的东西再也不敢领教。而且，我就是为了要表明这一点才写这个札记的。这个已掺有白发的男子汉，每天跟克枝在晚饭桌上面对面坐着时就说：
>
> “能变成一个月三万日元收入那就好了。”
>
> 但是克枝总是谨慎小心地这样回答：“是啊。”
>
> 看来，她还不了解我这个人。

以上是《美丽的女人》的收尾。值得重视的是：在这里表现出来的对于平凡的事物、日常生活性质的事物的爱，正是身临其境地在“疯狂的”、“魔鬼般的”、“异常的”灰暗世界中生活过来的椎名麟三自己发现的爱。这种日常性，是由亲自降下到实际存在的深渊之中，在那里为生之无意义的感情所苦恼，并且尝尽了、熬过了这种痛苦的人赋予新的意义的日常性。不断地把“魔鬼般的东西”、“异常的东西”放在眼里，被与这些东西对峙的紧张感觉支撑着，只得用平时的自已的意识来把握其“日常性的东西”、“平凡的事物”的意义，否则就会立即风化、解体——这是什么？这是爱。平时，人们是不会特地去注意珍

贵的日常性这个命题的。倘若说，人们是不必意识到就能够维持其生活的日常性的，那末，这其实是这个人具有能使其成为可能的某种条件。看来，是可以这样认为的。

但是，这对于椎名麟三并不适用。倘若不是通过某种思想的媒介而由椎名麟三自己去发现，那末对于椎名麟三来说根本就不存在什么珍贵的日常性。在椎名麟三的内部世界也罢，外部世界也罢，除了“疯狂的东西”、“魔鬼般的东西”、“异乎寻常的东西”，是不曾存在过其他别的任何东西的。倘若不是以思想为媒介，那末“日常性的东西”、“平凡的事物”在椎名麟三的心目中，都不会是日常性的东西和平凡的事物。正因为是以思想为媒介的对于被赋予意义的日常性的尊重，对于平凡事物的爱，才成为甚至能够戳穿现实政治之恶的自觉的武器。

梅崎春生也写了《破屋春秋》（昭和二十九年八月《新潮》）、《沙计时器》（昭和二十九年八月至三十年七月《群像》），表示了向日常性的世界靠近的态度。由这体现出来的风格，跟属于“第三批新人”的作家的作品所具有的日常性的性格近似。至于“第三批新人”，他们是在这里所阐述的战后派作家从事第二期创作的发展期登上文坛的。

早在梅崎春生以《樱岛》登上文坛时，伊藤整就在《关于战后文学》（昭和二十三年一月《近代文学》）中指出“在此出现了排除文坛生活意识的日本小说的表现效果之集中体现者”。伊藤整很早就指出了梅崎春生的小说创作方法是能与近代日本文学正统派的系谱联系在一起的。在梅崎春生身上本来就很少有将感觉上把握到的事物抽象化，并使其变成逻辑上的

语言这种倾向。梅崎春生和岛尾敏雄一样，“凭天资行事”的特点格外突出。这是一种如不是处在被战争这类极其强力的条件紧紧框住的环境中就会为感觉的饱和状态所苦恼的资质。而且，其感觉的反应总不会与外界起调和的作用。

梅崎春生小说中的人物之间的关系，几乎都表现为充满恶意的刺与刺的没完没了的交换。当这是围绕鸡毛蒜皮那样微不足道的事而出现得过份时就会自然地令人发笑。但是，笑声并不使梅崎春生得救。梅崎春生后来还不得不经受痛苦的过程，即犹如存在本身逐渐受到不安和虚无感一味加重的过程，这类感性的疾病的侵蚀过程。看来，梅崎春生这种异常敏锐的感性的虚无主义阴影的浓度，把成为“第三批新人”的作家们风格特点之一的日常性跟他的日常性之间的差异，微妙地区别开来了。

新的文学世代的出现

一般认为战后期已结束，时代朝向所谓的相对稳定期发展。如象能跟这种时代状况的变化重叠起来似的，在文学的领域里也出现了被称为“第三批新人”的新的文学的世代。同时，正如伊藤整不得不在《组织与人》(昭和二十八年十二月《改造》)中用暗淡的表情叙述的那样，人已经只能在巨大的组织中占居一个小齿轮的位置，所谓个人自由这些东西活动的可能性几乎等于零。这种声音，反应了复兴后的战后社会的膨胀化。

战后派作家的活动当然也直接碰上了困难的墙壁。倘若说，这里谈到的战后派作家第二期的作品之间有什么相通之处，那末，或许可以说：对战后社会抱有不调和的思想，或者更积极地说，具有拒绝这种社会的意志，使各个作家的作品的根基相互连接在一块儿。《野火》中复员归来的士兵被当成“狂人”而受到战后社会排斥。反过来说，这同时也意味着这种战后社会的存在方式，遭到了这个“狂人”的拒绝。对于梅崎春生来说，苏醒过来的战后的日常生活，丝毫也没有带来安定。武田泰淳也是在时代的表面开始呈现出安定状态的时期写他的《风媒花》和《光藓》，深入地探索令人不寒而栗的思想，即在现代的世界上，谁知道人们是经过眼睛看不见的何种渠道参与杀人这种罪恶勾当的。各个战后派作家把自己作为进行批判的主体，要跟战后社会的存在方式、战后世界的存在方式对峙的态度，在那里也是鲜明而尖锐地提示出来了。

战后文学的转换

——从缔结和约至二十世纪六十年代

矶田光一　著



第一章　和约后的暗流

——对民族性的认识

国民文学的争论及其影响

当我们研究昭和二十年代的文学如何转入三十年代时，非考虑作为它的背景的时代潮流不可。因此，话得从缔结和约以及随后就发生的一场“国民文学争论”谈起。

盟国与日本缔结和约，是昭和二十六年(一九五一年)九月八日。对于如何媾和以结束盟国对日本的占领，当时日本的舆论产生了分歧：一种人主张应该与包括社会主义阵营在内的所有国家“全面媾和”，而另一种人却认为在美苏对立，进行冷战的情况下，与以美国为核心的自由主义各国“单独媾和”也是万不得已的。结果，日本不能不选择“单独媾和”。和约签订仪式在旧金山歌剧院举行，日本派全权代表吉田茂参加。签订仪式当天，苏联的首席全权代表葛罗米柯声明：苏联、捷克、波兰三国不参加签订。

签订和约当天，同时还缔结了“日美安全保障条约”。在美苏对立，进行冷战的情况下，美国希望把日本当做远东的军

事基地，而日本也在盟军占领下处处得依赖美国。正是这样的情况促使“安保体制”(日美安全条约体制)得以实现的。

不过，尽管是单独媾和，国民的感情毕竟多少有了一点解放感。在刚医好战争创伤的银座街头，也出现了一些装饰，上面写着“庆祝媾和”字样。和约生效、撤消盟军最高司令部是第二年即昭和二十七年四月二十八日。再过三天，五月一日便发生了“流血的五一节”事件。后来，黑井千次等人根据这个事件写出《时间》(昭和四十四年二月《文艺》)、《五月的游历》(昭和五十二年河出书房新社出版)等作品。这个事件的余波未平，《日本读书新闻》(提早一星期出版)发表了《走向新国民文学的道路》专辑。竹内好在专辑上以公开信的形式，向伊藤整提出了一个问题：

> 我想就“国民文学”问题向您讨教。虽然早就有这么一股暗流，可是对于国民文学的呼声是从去年开始公开出现的。对这个问题，您有什么想法，我想听听高见。

伊藤整发表过《小说的方法》(昭和二十三年河出书房出版)等，对文学理论有独到的见解，政治上无党无派。竹内是向他提出问题的。可是，竹内的这篇文章出乎意料之外地引起了很大的反响。竹内好前一年写了《近代主义和民族问题》(昭和二十六年九月《文学》)一文，阐明了民族性的含义，说，“国民文学”的发展有过三个阶段：第一阶段是从二叶亭四迷，经北村透谷，到石川啄木的时代；第二阶段是战时的“日本浪

漫派”时代；而在第三阶段中，他把“国民文学”的问题作为缔结和约后的文学上的课题提出来。竹内好主张第三阶段的课题应包括“战败的经验和受亚洲民族主义影响的左派意识形态因素”。于是，竹内多年来的主张，通过他与伊藤整的信件的来往，立即引起了人们的注意。

依我看，竹内好提出这样的问题是基于如下的认识的：包括日本在内的亚洲各民族本质上没有取得精神上的独立以抵抗西欧先进各国对亚洲的统治。同时，这种认识还包含着竹内式的摸索：曾投入第二次世界大战的民族的精力，能否应用于不同的方向？关于日本近代史的他的论点，在《国民文学的中心问题》（昭和二十七年八月《改造》）一文中，这样表达：

> 那么，什么叫文学上的独立性呢。要弄清这个问题，可以从反面来考虑——即什么叫文学上的殖民地性格？我认为当今的日本文学带有殖民地性格。不过，日本并不是由于被占领才急剧地殖民地化的，而这种倾向在它放弃对殖民地化的抵抗的时候早就开始出现了。以时代划分，大致如下：殖民地化开始于“白桦派”，到了“新感觉派”后就变得明显了。在战时表现出十足的奴隶性，而到了战后则完全殖民地化了。

这也许说得过分了一点，但是它包含着对日本现代化的锐利的观察。对战时使用过的“国民文学”一词抱着否定看法的许多人，对于根据左派的独立精神采用了“国民文学”这个

概念多少感到迷惑不解。可是竹内的主张却把文坛、论坛、国文学界卷入一场大辩论。《群像》杂志同年八月号发表了由伊藤整、臼井吉见、折口信夫、竹内好等四人参加的题为《国民文学的方向》的座谈会纪录。龟井胜一郎在《群像》九月号写了《关于国民文学的管见》，他说："国民文学"含有英雄叙事诗般的因素，左派人士如此提倡"国民文学"，主张吸收传统的东西，颇有意义。另一方面，福田恒存在《文学界》杂志九月号写了《谈谈国民文学》一文，讽刺并责问竹内：

> 看来，竹内好不喜欢为政治利益利用文学。既然如此，为实现日本的现代化而利用文学，提倡国民文学，岂不是咄咄怪事？

福田恒存对竹内好的批评，指出了"国民文学争论"的肤浅的一面，至今还是值得一读的实质性批评。不管怎么样，争论的成果暂且不说，可以重新确认，从荒正人、小田切秀雄以至山本健吉、中野好夫、臼井吉见等人都被卷入的这场争论，代表着和约缔结后的思潮的一斑。当日本人在美军占领下忘却了自己的过去，而把现代化看做至高命令的时候，这场争论为扫除这个前提起过一定作用，这是无可否认的。对于如何利用民族主义这个课题，后来产生了各种各样的不同看法。可是，就文学的领域来说，正因为已经有了上述思想的暗流，才使得山本健吉写出《古典和现代文学》(昭和三十年讲谈社出版)，阐明了近代以前的文学传统和现代文学的关联，并打下

了良好的基础，使人们能接受深泽七郎的《楢山小调考略》(昭和三十一年十一月荣获《中央公论》第一次中央公论新人奖)而回忆起日本人所遗忘了的过去。山本健吉根据T・S・艾略特①的传统论，这样写道：

> 诗摆脱了共同社会规律的束缚，只是用来表达作者本人此时此地的感情、心理或思想的时候，就是说，只能用来诉说孤独的心灵的活动时，这些诗就暴露出一种不可避免的症状。诗一概否定这个世界和生活在这个世界上的人们，不再为人类社会服务，而躲藏在象牙之塔中，保持悲剧性的孤立，一味追求单纯的作风，而热中于炼金的秘术(中间略)其结果是养成了诗人的自私观念和停止了诗的传达机能。

近代的文学观以主张个性为理所当然的前提。但是，上述的文学观却主张语言和审美意识的共同性，把艺术家在近代以前的生活领域里与读者生活在共同的神话中的状态，作为文学艺术的一种典型，重新予以评价。这种文学观，对艺术家和群众的共同基础作了恰当的评价，同时，把当代和传统联系起来。从这一点来说，它与“国民文学论争”的部分问题息息相关。可是，这种文学观，把战后派文学中所出现的有关知识分子的主题，也看做个性主义的变种。深泽七郎的《楢山

---

① 艾略特(一八八八——一九六五)，英国诗人、剧作家、文艺评论家。

小调考略》问世的时候，山本健吉正在主持《朝日新闻》文艺评论栏的编辑工作。这部作品使日本人感到早已忘却的过去突然重新浮现在眼前了。

《楢山小调考略》问世

在《楢山小调考略》的女主人公阿林所住的村子里短吃缺穿，人一老，就要被遗弃在楢山中。阿林把这种习惯视为天经地义，而不怕到楢山去。阿林生活在古老的共同体中，已变成隐忍服从的美德的化身。她对上楢山完全心安理得。可是她的儿子辰平，把母亲丢在山里之后，却按捺不住心头的悲伤。

> 辰平从岩石后面悄悄地探出头去看，只见阿林安详地坐在那里，从背后把草席披在头上挡雪，可是，额上的头发、胸口、膝盖上都积着雪，宛如一只白狐狸。她凝神注视着前方的一点，嘴里不停地念着经。辰平大声喊道：
>
> "妈，下起雪来了。"
>
> 阿林不动声色地向辰平挥了挥手，似乎示意叫他赶快回去。

这部作品不是要提倡隐忍、服从的美德，不是知识分子要美化群众。它刻划了一个人物如何顺从地遵守了古老的共同体的规矩，而使读者感到似乎有什么东西从近代的表皮下面复苏过来了。

《中央公论》授予这部作品以新人奖，在昭和三十一年十一月号一期登载了选后评语。其中，武田泰淳的意见表示了对这部作品的最普遍的反应。

> 最近，各方面都在关注传统与现代文学的问题。木下顺二先生正在戏剧方面探索。在评论家当中，山本健吉先生等人却提出这样的问题：以个人的近代观搞文学，有没有危险？当然，不需要把问题一下子提到那样的高度去谈论。我总觉得这部作品的特点是吸取了民间故事的精华，津津有味地开展故事情节。小说中的老太婆希望早一天到楢山去，早一天死。这种构思使小说具有感人肺腑的力量。假如老太婆哭哭啼啼、吵吵嚷嚷的话，这部小说就写不成了。

的确，《楢山小调考略》可以说是"民间故事"世界的苏生。在这部作品诞生的昭和三十一年，中野好夫在《文艺春秋》杂志二月号上发表了《已经不是"战后"了》；《折口信夫全集》（中央公论社出版）荣获这一年度的艺术院恩赐奖；木田实①在《群像》杂志上连续登载《隐藏在日本文化的根底的东西》。但是，人们并不是毫无批判地接受从昭和二十年代起隐约地抬头的思想的。昭和三十二年，花田清辉在《群像》杂志上连续刊载《大众的精力》一文，正说明了这一点。

---

① 原文是きだみのる。

另外，昭和二十年代的最后一个月，即昭和二十九年十二月，福田恒存写了《关于和平论的目标的疑问》（《中央公论》刊载），到了昭和三十年便引起了一场大辩论。高桥义孝发表了《马克思主义文学理论批判——文学是不是上层建筑？》（昭和三十年十二月《中央公论》），引起了一场所谓“上层建筑争论”，也是这一年发生的。

大众宣传工具的发达和旧文坛的崩溃

从昭和二十年代末到三十年代初出现了上述动向，是因为人们认识到有些事物不能单纯地以追求“进步”的概念去掌握；同时，也表明了经过战后十年的岁月，日本的社会结构逐渐发生了变化。日本广播协会从昭和二十八年二月一日起开始播放电视，当初签订合同收看的观众只有八百六十六户，但是五年后却增加到九十多万户。映像文化代替铅字的现象是从这个时期开始出现的。由于大众宣传工具异乎寻常地发达，致使旧文坛崩溃的情况，在十返肇的《“文坛”崩溃论》（昭和三十一年十二月《中央公论》）一文中，有如下的阐述：

> 再说，从前的作家，可以说是在文坛这个修道院经受过道德修炼的，要成为一个知名作家，受到社会赏识，就得先经历无名作家的一段生涯。正如过去常说他们得“苦练十年”，在特殊的“文坛气氛”中，被前辈、朋友们灌输不同于一般社会道德的伦理观念。他们认为，不亲身体验

贫困、疾病、女人的烦恼就不能成为一个成熟的作家，而认真地主张炼人。这种信念具有普遍的意义。

可是，最近，尤其是这一年来，不仅没有经历过这样的苦炼，而且，甚至看不起这种苦炼的年轻人的作品，以商品价值登场，备受现代读者欢迎。尽管受旧文坛的道德观念熏陶的人们厌恶这种倾向，那些年轻人却满不在乎。

十返肇的这篇评论，是代表旧文坛对石原慎太郎显露头角而在文坛极其活跃一事的具体反应。他之所以用这样的形式提出“文坛崩溃论”，是因为战后日本社会发生了变化而战前日本人的道德基础已经崩溃的缘故。伊藤整曾经把“文人”叫做“逃亡奴隶”，把西欧型市民社会的作家叫做“带假面具的绅士”，当时他希望打破前者闭关自守的孤独性，而取得后者开放性的社会。可是，这位伊藤整也不能不在《组织和人》（昭和二十八年十二月《改造》）中这样表白：

……首先，我要怀疑“人是自由的”这个大前提。真正维持生命的，不是人而是组织；必须怀疑我们是不是已成了它的奴隶——我希望根据这个认识考虑自由的问题。

可以说，伊藤整的这个论点锐利地预见到，政治组织、报界以及大众宣传工具的迅速发展将给作家带来危机。十返肇

的《"文坛"崩溃论》也是在昭和三十年代初期以"文坛的崩溃"这个形式，指出站在社会外面的"文人" 面对新闻界时所遇到的困境。只要看一看一九六〇年以后在经济高度增长期的作家的生活，就知道他的预见是正确的了。

可是，十返肇所说的以"苦炼十年" 的文学修养为道德标准的"文坛气氛"，是因为当时的"文人"保持着坚忍主义，"文坛"这个共同体又提供了它赖以发挥的基础，所以，那种气氛才有可能保持下来。在这个意义上，"文坛"好象是一个"部落"。从这个意义上来说，旧文坛的崩溃和战后社会面貌的变化有着共同的基础。实行农地改革、实现农村的现代化、颁布战后宪法、否定以往的家庭制度，这一系列措施的影响，到了昭和三十年代，就在广泛的领域里显露出来了。由于战后社会现代化的结果，从战前道德的束缚下逐渐被解放出来的"个人"，重新被卷入城市社会的庞大机构，这种迹象，从昭和三十年前后就开始抬头了。曾经是知识分子的崇拜偶像的共产党，到了昭和三十年"六全协"(第六次全国协议会)以后，走上党内自由化的道路，具备了现代政党的性格，丧失了从前的秘教色彩。这也可以说是时代的潮流吧。共产党政策的各种转变，给人们的热情、良心产生的波动，后来在佐多稻子的《溪流》(昭和三十九年讲谈社出版）中有所反映；在年轻一代的高桥和巳、柴田翔等人的作品中，也能窥其一斑。

可是，尽管出现了时代变化的迹象，老作家仍然按照自己的个人特点取得许多文学上的成就，这也是事实。川端康成的《山音》(昭和二十九年筑摩书房出版)、石川淳的《紫苑物

语》(昭和三十一年讲谈社出版)、室生犀星的《杏儿》(昭和三十二年新潮社出版)、中野重治的《梨花》(昭和三十四年新潮社出版)相继问世。战后派作家的作品，三岛由纪夫的《金阁寺》(昭和三十一年新潮社出版)、大冈升平的《花影》(昭和三十六年讲谈社出版)、圆地文子的《女人的坡道》(昭和三十二年角川书店出版)等，也陆续发表了。

然而，在昭和二十年代上台的新文学的旗手们，除了早熟的三岛由纪夫之外，大多是从昭和头十年开始文学创作的。青年时代经历过战争的人们，把他们的亲身体验表现在文学作品里，是从昭和二十年后半期到昭和三十年前半期才开始的。这些作品的出现作为一种新动向引起了人们的注意。这一代人被称为“战中派”或“战中一代人”，他们在文学上的表现手法五花八门。大多诞生在大正末年的这一代人，还包括吉本隆明、井上光晴等人以及安冈章太郎、吉行淳之介等所谓“第三批新人”在内，可见他们的组成是极其复杂的。假如连三岛由纪夫、安部公房也算在一起，就很难把他们划在同一范畴了。而且，他们上台的时期，又部分地与更加年轻的大江健三郎、石原慎太郎、开高健、江藤淳等人交叉着。因此，历史上的划分就不能不显得更加复杂了。不过，这些复杂的一代人带着各自的问题，登上文坛，给昭和三十年的文学带来了崭新的面貌。

第二章 “战中派”登场的前前后后
——吉本、岛尾以及“第三批新人”的位置

“战中派”的含义

对“战中派”一词，可以有各种各样的理解。这种称呼在报刊上公开使用是从《中央公论》杂志昭和三十一年三月号发表的座谈会纪录《战中派的申诉》，以及在它的刺激下，村上兵卫在昭和三十二年该刊四月号上发表的《战中派是这样想的》开始的。这一篇文章，现在几乎被人遗忘了，可是，当时的确成为大家谈论的中心。因此，过了一年以后，村上兵卫本人不能不在该刊上又写了一篇《战中派热潮始末记》。村上兵卫在前一篇论文，把自己一代人的特点与战前一代人进行了比较。

> 我们两代人的差异的根源，可能来自对战争的看法。战前派只是在思想上，或只是作为老兵参加战争的。可是，我们这一代人，当时都是青年，是直接投入战争的。军队，对战前派来说是愚蠢的“无用”的东西，可是军队对我们这一代人来说是无法逃避的邪恶的东西。

“无法逃避的邪恶的东西”这种表达法，也许容易引起误解。战前，接触过自由主义、马列主义的一代人，对第二次世界大战中的日本的立场、军队的作法，抱着批判的态度。与之相反，青年时期遇上战争的一代人，除非患病，入伍的命运是无法逃避的。因此，当时不是象丸谷才一的《露宿》(昭和四十一年河出书房出版)的主人公那样狠了狠心逃避兵役，就只好一边抗拒命运的玩弄，一边说服自己去面临死亡。当然，如下所述，这与井上光晴和安冈章太郎两人作品中主人公对战争的态度是有很大距离的。不过，被征兵入伍或战死沙场，作为现实问题即将临头的感受是人人都有的。曾经对这个现实采取过什么样的态度，必然会造成这一代人的文学上的差异。昭和二十年代的文学，主要地以对战争的反抗意识和逃避兵役作为主题。批判战争是战后派的中心主题。战中派根据自己的思想和体验，从内部深入研究在天皇制度下生活的情景，把它作为主题思想的出发点——这就是吉本隆明和井上光晴等人的立场。另一方面，坚持表现不带政治色彩的真实情感的人们，创造了“第三批新人”的文学。吉本隆明在《战后文学到哪里去了？》(昭和三十二年八月《群像》)一文中，竟把战后派作家叫做“战争旁观者”，就是根据上述观点而说的。吉本的《高村光太郎》(昭和三十二年饭塚书店出版)可称为战中派一代人的宣言。其中著名的一段与《非法行为的战争》(刊于昭和三十九年春秋社出版《模仿与镜子》)中的著名的一段之间存在着一些距离，他是这样从两个不同的角度同时观察这个问题的。在前一篇的《高村光太郎》中写道：

当时，我有过一种极端的想法：战争应该彻底继续下去。对死亡是早有思想准备的。让自己年轻的生命在战火中消亡——这种想法，虽然不很成熟，自以为通过反复思考、分析判断，倾注一切情感，已经得出结论了。当然，不这样找到理论根据，就不能肯定死亡的意义了。

可是，在后一篇文章《非法行为的战争》中却这样写道：

……把现实社会的现实性的核心，彻底地刻印在我们心中的，是刚结束的那一场战争。战败的那一天，我原以为一切都完结了。可是，和昨天一样，晴空万里，阳光灿烂，我顿时产生了一种奇妙的感觉——这一点，至今记忆犹新。我心想：原来，现实就是这么一回事。这样刻印在我心中的现实主义，给了我另一只眼睛。在战后，每当我情绪高昂时，它就从旁提醒我。

吉本隆明的战后派批判

在前一篇引文中所叙述的思想上的体验和后一篇引文中表明的想法，从两个不同的角度，形成了后来的吉本的思想体系。昭和二十年代的吉本，一方面摆脱不了前一种体会的纠缠，另一方面却不能不生活在后一种现实之中。初期诗篇中的内向的抒情，表现了在战后社会中的孤独感。这个内向的时期（吉本习惯于把它叫做“固有时”），在长诗《与固有时的

对话》(昭和二十七年自费出版)中有了相对的表现。由此把内向的时期向外部社会开放，如《马修书试论》(一部分发表在《现代评论》杂志一、二号上，后来收录在《艺术的抵抗与挫折》中，昭和三十四年未来社出版)指出那样，用普遍的形式引出了人类在社会上能采取的三种途径。

现在众所周知的《马修书试论》这一篇评论的前半部分，起初在《现代评论》上发表过。当时，《现代评论》并不是左派杂志。那是产生新问题的青年们一起办起来的文艺评论的季刊杂志，那时候的气氛不妨碍吉本与远藤周作、奥野健男、村松刚、日野启三、山口瞳等人共事。《马修书试论》的"马修"是马太福音的"马太"的法文译名，杰朱是耶稣的法文译名。一向被认为是民族主义者的吉本隆明，竟利用法文版《圣经》写了这篇文章。

不管《圣经》上《马太福音》的实际内容如何，吉本所关心的是对神话上已形成的秩序进行反抗时人们在现实生活中将采取怎样的途径。他详细分析这一过程，使它带有普遍意义。他把知识分子分为三种类型：把思想上的叛逆者这一类型叫做路德①型；顺应秩序，上升为统治阶层的类型称为托马斯·阿奎那②型；将政治上糊涂的文学青年叫弗朗西斯哥型。

耶稣的思想是推翻旧约圣经的教条的，它本身是路德型，但是，后来它不能不转变为以天主教的秩序来统治的思想——吉本对这一转变提出了看法。个人为了摆脱现实的极

① 马丁·路德，十六世纪宗教改革运动的倡导者。

② 托马斯·阿奎那(一二二五——一二七四)，意大利神学家。

大压力，求救于宗教幻想，那仅仅是个人的问题。但是，如果宗教强迫人们接受教义，就会使人们丧失自由。如果从政治史上来观察这种形式的宗教批判，我们就会发现天皇制是和天主教型的宗教幻想一样形成起来的历史事实。之后，吉本隆明朝着把宗教幻想从内部向客观转化的方向发展。

后来，他所提出的“大众的原像”这个概念，可以说是人们的日常生活意识的综合吧。他从这里指出“观念”和“现实”之间的裂缝，提出了对旧有的左派文学的批判。他在《转向论》（昭和三十三年十一月《现代批判》）中指出当时“不转向”的人们的思想意识是脱离天皇制下的现实的。他还指出那些“转向”后“协助战争”的人们，把左派理论的弱点照样应用到右派的路线上去。他认为中野重治的《村里的家》不属于上述两种。吉本在《战后文学到哪里去了？》一文中，认为野间宏、椎名麟三等第一批战后派把他们自己“转向”过的历史作为工作的出发点，正是战后派的致命弱点，他写道：

> 假如野间、椎名、埴谷等人不参与战后匆匆忙忙地搞起来的革命运动，而着手描绘在战争的动乱时期蛰伏的自己的内心世界，以值得描绘的内心世界去批判战争，那么，战后文学就必定走上另一条道路了。

从这样的观点出发，吉本把武田泰淳、堀田善卫等人和野间、椎名等人区别开来，高度评价他们的自虐。吉本的看法是：野间、椎名等人虽然被战争伤害，但还能够东山再起；武

田、堀田等人却意识到自己给人们带来祸害，并感到毁灭过自己；因此，或多或少取得了与旧知识分子有所不同的表达方法——我认为这就是吉本对他们的看法。

战后初期，提出新鲜看法的战后派，到了昭和三十年代日本社会呈现出相当稳定的时候，出现有些散漫的迹象。因此，后来吉本在《战后文学的现实性》(昭和三十七年八月《文艺》)一文中，批判了战后派的蜕化现象，而在"第三批新人"的作品中却发现它们刻划了在安定中隐藏着危机的社会本质。这种批判是必然的发展。

这样看来，后来吉本对岛尾敏雄最感亲近，也是容易理解的。岛尾在战争末期作为特攻队长被派往奄美，与当地女人结了婚，悄悄地继续研究文学。因此，战争这个历史的阴影和家庭的日常生活，在他身上密切地结合着。

"第三批新人"的位置

把岛尾敏雄与安部公房、堀田善卫一起划入第二批战后派，这一点，作为一种文学史观，已经有人尝试过。可是，把战后派分为第一批、第二批是根据在文坛出现的前后决定的。从他们的作风和在文艺思潮史上所占地位来看，这种区分不尽恰当。现在普遍使用的"第三批新人"这个称呼也和这一新词刚诞生时的含义有些不同了。报刊采用"第三批新人"这个新词，是从山本健吉发表了《第三批新人》(昭和二十八年一月《文学界》)以后才开始的。其实这是该刊编辑部启发山本健

吉使用的。当时，“第一批新人”确实是指“第一批战后派”。至于“第二批新人”究竟指哪些人，山本本人也说“模糊不清”。他暂且把在这前一年臼井吉见在新人总评中所提到的新人——堀田善卫、安部公房、石川利光、小山清、畔柳二美、安冈章太郎、三浦朱门看做“第二批新人”。而把在他们以后出现的作家如西野辰吉、井上光晴、长谷川四郎、墒英夫、武田繁太郎、伊藤桂一、泽野久雄、吉行淳之介等人叫做“第三批新人”（这份名单是编辑部提供的）。至于安冈章太郎、小岛信夫、庄野润三等人却不包括在内。耐人寻味的是在这篇文章中，山本认为当时在同人杂志《秩序》写文章的丸谷才一是位颇有前途的新人。

不过，不管当初是怎样使用过“第三批新人”这个词的，后来，它的内容含义发生了变化，而成为文学史上的称呼，这是铁一般的事实。山本发表了这篇论文的第二年，当时被视为优秀的新评论家服部达写了《新一代的作家们》（昭和二十九年一月《近代文学》），服部所挑选的作家是阿川弘之、前田纯敬、岛尾敏雄、安冈章太郎、吉行淳之介、长谷川四郎、墒英夫、小山清、武田繁太郎、三浦朱门等十人。可是，过了一年半之后，《新潮》杂志昭和三十年五月号刊载了“第三批新人”小说特刊，把松本清张也包括进去了。再过三个月，昭和三十年八月号《文学界》杂志发表了《战后文学的十年》特刊，其中也有一篇山本健吉的文章《文学运动的兴衰》。在这篇文章的最后，山本所举的“第三批新人”的名字是安冈章太郎、小岛信夫、庄野润三、小沼丹、三浦朱门、吉行淳之介、武田繁太郎。再

过一个月，九月号《文学界》杂志刊登了《昭和文学人物史》大特刊，论及芥川龙之介、嘉村礒多以及战后的新一代。服部达在这个特刊上写了《劣等生、残疾者以及市民——从第三批新人到第四批》，这篇文章刊登在杂志正文的卷头。石原慎太郎上台后过两个月就出现服部的这篇论文。可见，由于"第四批新人"的诞生，"第三批新人"的特征就更加明显了。服部的论文以这样奇怪的一句开头：

> 最值得称为"第三批新人"的"第三批新人"是谁——我们来思考这个问题吧。

在这里，他从正面谈到的是安冈章太郎、吉行淳之介、小岛信夫、庄野润三、小沼丹、曾野绫子、三浦朱门等七人，实质上，这份名单不超出上一个月山本论文的框框。不仅不包括被山本健吉列入"第三批新人"的井上光晴，连服部在前一年列入新一代作家的岛尾敏雄也不算在这里面了。人们得到这么一种印象：服部论文的标题所说的"劣等生"、"残疾者"、"市民"，指的是"第三批新人"的创作内容和特点。

这样形成的"第三批新人"的概念，将在下面详细论述。不过，当时对这些新人的区分，并不是根据文学史上的观点决定的。事过二十年之后，昭和五十二年六月号的《青春与读书》趁登完进藤纯孝的《文坛纪实》之机，邀请了安冈章太郎、吉行淳之介、近藤启太郎、进藤纯孝，召开座谈会，并刊登了一张题为"昭和三十一年岛尾先生前往奄美时的伙伴们"的照片。由

此可见，他们把岛尾敏雄认作“第三批新人”的一员。吉行淳之介看着当时拍过的另一张照片，回忆当年，这样发言：

> 我记得，阿川和庄野就站在我的这一旁呢，就在右端，也许还有真锅吴夫。左端站着武井昭夫和吉本隆明，奥野站在当中，靠近吉本。不知道这是谁拍的，确有过这么一张照片。我从来没有和吉本隆明谈过话，不过并不是说对他有什么意见，当时就没有和他谈过话。想起来真有意思哪。

历史上某一场面的交往、伙伴们的气氛等，原来就是这么一回事吧。到头来，完全显出不同性格的人们，当时却出现在同一个镜头里。这些人是偶然发生接触的，不过个人的素质和偶然的因素也在其中起过作用。毫无疑问，正是同一年代的历史性感受使他们合拍了这样一张照片。

岛尾敏雄的双重性

从吉行淳之介看来，岛尾敏雄是他们的伙伴之一，在吉本隆明的目光中，岛尾敏雄是值得写一本作家论的优秀作家，所以，我想谈谈岛尾敏雄的双重性。岛尾曾经当过特攻队长，和奄美出身的妻子一起忍受过战争的痛苦。从这一点来说，吉本隆明的战争体验论和岛尾的焦点是一致的。可是，岛尾不受大义名分的束缚，坚持写个人的主题。他是在战后仍然保持文

人气概，至少可以说是贯彻了纯文学精神的作家，这是为数不多的。从上述两种意义来看，说岛尾敏雄是战中派这一代人的核心，并不算言过其实吧。在小说《终于没有出动》(昭和三十九年新潮社出版)中，岛尾这样叙述昭和二十年夏天的经历：

> 假如不出动的话，这一天就和平常的日子没有什么两样了。一年半以来，做着随时阵亡的思想准备。八月十三日傍晚，终于接到防备队司令官的指令，被通知最后一天的来临。思想上、身体上都做了穿上寿衣的准备。可是进军的命令却迟迟不下达。在上级的犹疑之中，迫在眉睫的死亡又顿时停住了脚步。
>
> 因为缺少经验，无法猜测战斗的情景，可是它似乎从远处包围着试探我们(中间略)面对着从未见过的死亡而产生的冷冰冰的紧张情绪突然消失了，被甩开的不满和失眠后的倦怠袭上了我的心头。

岛尾敏雄的战后生活，是这样从被“死亡”甩开的感受开始的。紧张变成虚脱感的时候，他一定痛感到对“生命”的渴望。可是，作为一个人，岛尾敏雄没有把战争给他带来的创伤归咎于大义名分的准绳。他发表过《单独旅行者》(昭和二十三年真善美社出版)、《出孤岛记》(昭和二十三年十一月《文艺》)，已经有点名气。昭和二十七年，他加入“一二会”。昭和二十八年，该会解散后，又参加“构思会”。他一直参加“第三批新人”抬头时期的小组活动，而且与以吉本隆明、奥野健男

等人为中心的《现代评论》的作家们也有联系。

不过，在岛尾敏雄的作品中，家庭小说占着很大比重。昭和二十九年，岛尾的妻子美保[1]神经失常。因此，昭和三十年代以后，岛尾的作品都是以家庭为中心的。他写出《死的荆棘》等一系列作品。

> 虽然心想"这样下去是不行的"，时间却无情地消逝。有时，妻子还会说："你阴郁的面孔上黑斑少一点了。"不过，我总觉得妻子的眼睛打那以后更加湿润、更加和蔼了。但愿这标志着我俩之间的关系好容易摆脱了从前的僵化状态了。不过，我也很担心，她虽然恢复正常，一有风吹草动，恐怕还会重演从前的那种举动。我不能指望把她对家庭的过分关心转向外面的社会去。

以上是小说集《死的荆棘》(昭和三十五年讲谈社出版)中的一段。岛尾创作家庭小说的时间，和成为它的题材的实际经历的时间，是不一致的。奥野健男编选品文社出版的《岛尾敏雄作品集》第四卷(昭和三十七年出版)时，把包括《死的荆棘》在内的一系列家庭小说分成上下两部，这有助于我们了解创作的全部过程。就是说，从昭和三十年十月发表的《我来自深渊》(刊于《文学界》)开始，直到昭和三十二年，一直描写病妻的住院情况。从昭和三十四年到三十六年却描述妻子发疯前的迹象以及他们夫妻在家庭内的暗斗。这个主题，打

① 原文是みほ。

那以后，作者还在继续写。

> 那时候，我的心都在外面，把家庭置于脑后。白天大多在睡觉。一醒过来，就到外面去，老是在外面过夜不回家。即使回家，也是乘末班电车，深夜一两点钟才到家。

这是《家中》的开头的一段，收录在旧版的《死的荆棘》中，是一系列描写病妻的家庭小说的第二部。接着这个开头，作品中的主人公遇到了一件事。一般来说，那只不过是一般男人常有的一时的轻佻，可以不加过问的。然而，由于这样的琐事，家庭生活产生了裂缝时，妻子的妒嫉心就发挥一种魔力，威胁起丈夫来，家庭呈现出地狱般的可怕景象。妻子发疯后，这种情况更加加剧，一切矫饰都被抛弃了，男女之间的暗斗便开始了。假如把这种现象认为不正常的，那是太肤浅的看法了。这是平常由于某种原因被压抑的东西显露出来了——从这一点意义来说，不如称它为"正常的极限化"较为妥当。丈夫只得在无可奈何的、紧张透顶的现实中忍受着痛苦，把夫妻生活维持下去。一个人被置于这样的苦恼中，势必求救于绝对权威。从这个意义来说，岛尾的小说是一种"祷告"文学。定本《死的荆棘》共有十二章，包括《脱离》(昭和三十五年四月《群像》)以至《直到住院》(昭和五十一年十月《新潮》)，是一部连环长篇小说。

正如吉本隆明所说，岛尾娶奄美当地的姑娘为妻，这一点具有广义的思想问题。虽然身为特攻队长，岛尾对待当地人却

很亲切。他的妻子属于南岛祭祀共同体内的一个成员，她选中日本本土的日本人为丈夫，这本身意味着，她要和自己生长的土地断绝关系。假如我们从国家与家庭的关联这一点来观察岛尾敏雄的作品，那么，我们也可以得出这样的看法：在家庭中采取的自我惩罚和赎罪组成了岛尾的作品的一面。

经历过特攻队生活之后，过了三十年，岛尾敏雄和《军舰大和的最后》（昭和二十七年创元社出版）的作者吉田满对谈（昭和五十二年八月《文艺春秋》）时，这样说道：

> 岛尾：怎么说呢……战争刚结束时，我好象还没有睡醒。刚才说过，经历了那一场战争总算活下来，幸存的感觉不住地涌上心头。同时，没有死在战场，好象太见不得人，挺不起胸膛来——这种想法老是纠缠着我。
>
> 总之，当时采取了参战的姿势，准备参加特攻。虽然战争结束、周围的情况变化了，难道就如此偷生苟活吗？我实在想不通。我的战后生活是这样糊里糊涂地开始的，心情不太舒畅。
>
> 吉田：象特攻队那样的经验，只有日本人经历过，而且，不仅是职业军人，还包括打算在战后搞写作的预备队里的大学生在内（笑）。
>
> 这对研究日本人也是一个重要的问题。不过，这种经验所包括的范围太大，要掌握它的全貌，得花时间。

不管作家的秉性如何，战争向他们的作品投下了阴影。

第三章　战争文学的分化

——安冈、井上、阿川、吉田（满）

屈辱感的根源

"第三批新人"中，第一个得到"芥川奖"的是安冈章太郎。他由于患了呼吸器官的疾病，从前线被送回后方，直到战后，脊椎骨伤未愈，疗养了一段时期。这个疾病的经历，使安冈感到"羞耻"。昭和二十六年（一九五一年），安冈在《三田文学》（六月号）上发表了《玻璃鞋》，得到北原武夫、庄野诚一等人的赏识，这部作品被推荐为"芥川奖"候选作品。再过二年，安冈又发表了《凄凉的欢乐》（昭和二十八年四月《新潮》）和《坏伙伴》（昭和二十八年六月《群像》），这两部作品获得昭和二十八年上半年"芥川奖"，他成为文学界所瞩望的新的一代人。

我每一个月到神奈川县政府所在地横滨的市政府去领取生活补贴。虽然是正当的报酬，接过钱来的一刹那间，人总会感到一种屈辱吧。对我来说，领这笔钱，并非没有理由，但是这种理由有点模糊，所以更加觉得尴尬。

原来七年前我在军队服役的时候，由于脊背受伤而生病，至今无法劳动，正是根据这个理由领取生活补贴的。

（《凄凉的欢乐》）

我认为这种屈辱感不光是由于被授与理由模糊的补贴才产生的，其根源在于因在军队受了伤而至今无法劳动的不愉快心情吧。在上一章已经介绍过，村上兵卫在他的随笔中也指出过，在昭和二十年代那一段时期，复员军人有一种自卑感。何况，病情到了无法劳动的地步，屈辱感倍增也是难免的。作品的主人公甚至觉得伤害补助科的官吏是有点可怕的了。有一次，领到比自己预料的金额多得多的补贴时，主人公一方面为生活有点充裕了而感到喜悦，另一方面又产生了恐惧，不敢把这种喜悦表现在实际生活中。

这种恐惧心理来自安冈章太郎的秉性，同时，它在那个时代是有一定的普遍意义的。参加过战争的人，掩饰不了自己的自卑感。况且受伤生病的人，非靠公家的补贴，非靠别人的怜悯过活不可。这种屈辱感是处于美军占领下的日本人的一种奇妙心理。正如小岛信夫在《美童学堂》（昭和二十九年九月《文学界》）中所指出，抱着对强者的恐惧心理，从社会的底层凝视着时代，吐露了无法消除的屈辱感——这就是安冈章太郎的新风格。

当然，这种“战后”观是和安冈的战争体验紧密地联系着的。安冈缺少意志和能力爬上学历社会的金字塔，对于以东京大学法学部、陆军士官学校为顶点的阶梯，他本来就是不适

应的。他在私立大学作为一个带点不良习气的学生度过的生活，在小说《坏伙伴》中也有所叙述。《坏伙伴》的最后一句是这样写的：

……从这一年冬天起，又和另外一些国家打起仗来了。

这一点暗示着它和安冈最优秀的作品之一《遁走》有关联。

《遁走》描写了一个不能相信大义名分的一切说法的弱者，终于被庞大的军队所吞噬。

安木加介心想：到底从什么时候起我变成这样了呢？

"变成这样了"这一句开头的话，表明了他是被迫陷入这种困穷状态的。这里所说的状态，具体地说，是胃口不对了。"变成这样了"这种强调结果的句子结构和逻辑，与《遁走》整个作品的意义密切地结合着。对于《遁走》的主人公安木加介来说：

尤其这几年来，对于自己出征的场面的想象，始终萦绕脑际。一闭上眼睛，这个场面就立即浮现在脑海里，那是逼真而完善的幻影。

然而，一块告示牌“送新兵入伍者止步，切勿走近兵营大门，以免发生危险——连队区司令官”，使他的期望破灭了。现实不断地以出乎意料的面貌逼近，而加介只好忍受。对这种人，“到底从什么时候起，我变成这样了呢”这种感触，是难以避免的。当一个对军队缺少适应能力的人迫不得已设法使自己适应它的时候，他所看到的军队，可以说是从“下摆”窥见的军队吧。这种说法并非言过其实。

所谓“干劲”是什么？人们常说，这是基于爱国热情的战斗精神。可是，这不过是表面上的含义。其实，它不过是利己的竞争而已。士兵们在一切方面都要比别人更快、更聪明地为自己创造有利条件，这就是士兵们的“干劲”。

安冈在这里认为正义、忠诚是个人的利己主义的表现。如果以弱者的屈辱感来观察，军队和外面的社会只有量的差异，并没有质的差别。不能达到正义的地步的人，只有一条路可走：以自我虐待和自我嘲笑去忍受自己的愚蠢。军队的结构恰恰是人类社会的不合理和愚蠢的缩影罢了。

无法避免命运的摆布，才不得不入伍——从这一点来说，队长和加介恐怕没有什么两样吧。不过，队长和加介也有不同之处，队长比加介更加利索地、更加巧妙地接受了命运的支配。

既然这样看待人的生活，那么，在他的眼光中，军队内的人的集团和动物的集团无异，这也是极其自然的。从人间的底层窥见的士兵、军官的面貌，宛如家畜。他富有感情和嗅觉灵敏的描写，把人的肉体描绘成奇怪的生物，而支配他们的机构却流于形式，实在太滑稽了。步枪、弹药、衣服、日用品等，一切都归纳成“额数”。

这个数目，无论如何也要保持。这是军人该遵守的铁一般的纪律，是至高无上的教义……其结果，一切都被换算成数量，只有数量才是判断价值的基准。例如，挂在天花板上的电灯，不是因为它能照亮四周才宝贵，而是因为电线和插座由修缮科登记了额数，电灯和灯罩由阵营工具科登记了额数，所以才是重要的。

在以天皇为最高顶点的阶层秩序中，不仅是器物，而且人的意义也表现为“额数”，他只不过是凭一道命令就可以随便操纵的物体。没有适应能力的人，抬头望见这个现实的时候，现实越是显得庄严，他越是觉得滑稽，这也是理所当然的。不过，不仅是秩序的奇怪性，而且是生活在这种秩序中的人们的小器和滑稽使人产生这种滑稽感的。安冈章太郎的眼睛，不是具有坚定的人生观的人的眼睛。那是对外界感到恐惧，不得不以被动的姿势接受外界对自己施加压力的那种人的眼睛。《遁走》所描绘的加介患了肋膜炎，住进军队的医院，以至决定被送回日本本土的这一段，是从日常生活的底层看到的军队

的面貌，是一幅讽刺画。有人批评安冈章太郎没有以对抗军国主义的思想描写军队，可是我认为这是毫无意义的。他是以朴素的日常生活者——而且是稍微缺乏生活能力的人——的目光，观察了军队。用从未有过的形式，写出忍受着掉队的悲哀的人以及产生这种情况的军队的结构。

“第三批新人”的原型

在前面我们已经介绍过，服部达对“第三批新人”下过定义：他们是“劣等生、残疾者、市民”。至此，我们完全明白，这个定义对安冈章太郎是再确切不过的了。就是说：

> 同样属于三十岁的这一代人当中，所谓优等生那一伙人，迅速地接受某些观点，很快就当上作家，如阿川弘之、堀田善卫以及“白天诗歌会”那一派人。那么剩下的人怎么办？——他们只好用以攻为守的方法：不相信外面世界，不相信深奥而绝对的思想，不相信自己情绪的高涨；承认自己不是优等生，承认自己平凡，微小。而且，不象大多数私小说作家那样摆出一副高深莫测、苦思冥想的样子。最初发现这种以攻为守的方法，由此好歹订出“第三批新人”的思想方法，为后来人开辟一条道路的人，也就是说成为“第三批新人”的原型的作家，便是安冈章太郎。

这是对“第三批新人”最确切的评语。后来，江藤淳在《成熟与丧失》(昭和四十二年河出书房新社出版)一文中，把“第一批战后派”和“第三批新人”分别比作“左派大学生”和“品行不端的中学生(旧制中学)”，也是很恰当的。之后，安冈以服部达(昭和三十一年失踪、自杀)为模特儿写了《伸舌天使》(昭和三十三年讲谈社出版)。《海边情景》(昭和三十四年讲谈社出版)是显示出这个时期安冈的最高创作水平的作品。它描写住在海边医院的一位老母亲的临终情景。在作品中随时回忆一家的过去，自然而然地成为主人公滨口信太郎的战时、战后史的总结。父亲当过“兽医”，这使信太郎一家感到“耻辱”，“在学校的调查卡等上面，信太郎总是心情不安地把父亲的职业写成‘军人’。这种情况持续到战争结束后职业军人不存在为止。”

> 说起来，信太郎和他的母亲是到了父亲复员归来时才面对战败这个现实的。在这以前，他们毫无根据地总是模糊地认为可以依靠父亲的工资过活。

战争迫使安冈章太郎陷入《遁走》中的安木加介那一种困境。以前，一家的生活依靠在军队里当军医的父亲的薪水，还是有保障的。旧国家的战败使《遁走》的主人公获得了自由，同时又使他父亲成为“有可耻历史的失业者”。

“第三批新人”和战争体验

日本战败时，战后派的作家和评论家大多是三十岁出头的人。平野谦三十八岁，埴谷雄高三十五岁，椎名麟三三十四岁，野间宏三十岁。这些人在战时已经具有用马克思主义批判国家和战争的目光，而战后正是适合于他们倾吐在战时被禁止说出的那些话的时候。荒正人强调“第二次青春”的意义，认识到三十岁出头的知识分子的使命，正是以这样的时代为背景的。虽然服部达说“创造战后派文学的人们是优等生”，我却不能同意这样的看法。这些人，究竟由于战败而被夺去了什么——这是很难说的。假如说他们有虚无主义思想的话，那是战争给他们的伤痕。正因为这样，他们才有可能批判国家所犯的罪行以及老左翼人士的所作所为。战后派的作家们，战争刚结束时，大多是已经成家或即将成家的人了。因此，他们在虚无主义和自我反省的基础上，能够走上新建设的道路。

从这样的观点来看，吉本隆明当初把战后派叫做“战争旁观者”时，只能给人们一种狂妄的印象。当然不能只因为战后派作家缺少被天皇制度迷惑的内心经验，就加以责备。“第三批新人”也同样受过战争折磨。只是两者的秉性和所遇到的问题有所不同而已。父亲失去了军医(兽医)的职位，使安冈章太郎领会了“战败”的含义。所谓“战败”，对他来说，不是思想意识上的问题，也不是价值转换的问题，而完全是物质上的问题，因为他丧失了赖以生活的经济基础。不过，需要军医的

那种社会制度给了安冈一家的收入，反而使安冈那一伙学生能够象小说《坏伙伴》所描绘的那样热中于带有不良习气的游玩。那种残酷的社会制度，把劣等生扔进军队。而战争的结果给安冈带来的，是丧失了依靠父亲收入过活的生活保障。正如《凄凉的欢乐》所描述，安冈战后生活的起点是由于在军队里生过病，战后不得不依靠国家的生活补助过活的遭遇使他陷入自我嘲讽的境地。可是，弱者产生这种自卑感和自我虐待的情感的根源，正是父亲的收入和母亲的保护。小说《海边情景》的主人公信太郎，在母亲临终时，这样暗想：

> 九天以来，我到底干了些什么？我为什么要闷在那个发散着酸溜溜气味的房间里？我是不是打算和母亲呆在一个房间里，即使是九天也好，作点补偿？虽然这是微不足道的补偿。但我不能不再想：为什么要补偿？补偿什么？说起来，要给母亲补偿这种想法本身就太愚蠢了。儿子，做了他母亲的儿子，仅仅这样就已经作了充分的补偿了吗？

做了儿子这件事本身就是对母亲的补偿——这种想法没有母子彼此独立的思想意识，和自古以来的道德观念——孝顺没有任何共同之处。《海边情景》是昭和三十四年即六十年代的前夕问世的。从这一点来看，作品在这里流露出儿子认为做了儿子就已经给母亲作了补偿的想法，也许这是因为作者已经预料到在社会上即将出现由母亲陪着去投考大学的新

的一代人的缘故吧。虽然当军医的父亲消失了，经济高度增长时期的公司职员却取而代之。这么一来，象滨口信太郎那样的人就会不断地反复出现吧。

这暂且不说，当我们考察“第三批新人”和战争的关系时，《遁走》中有关叫做仓山的一等兵的叙述，还是值得研究的。这个仓山可以说是狂热的爱国者，《遁走》把这个人这样描绘的：

> 仓山，称得上是一个专业的爱国者。对大多士兵来说，国家、天皇陛下，都不是真实的存在，而是为了给人家打气，促使人家紧张干活的信号和口令什么的。可是，在仓山的目光中，它们和米饭、馒头一样，是真实存在的。他整天不开口，一个人在床上端坐，喃喃自语。走近仔细一听，原来他在骂护士和病房中的每一个人……仓山不住地嘀咕：不忠之辈、不忠之辈。乍一听，好象在念咒，其实他在咒骂房间里的所有的人都对天皇不忠。

给他下个狂热的爱国主义者的结论，倒是很便当的。不过，反过来也可以这样说：既然人是微不足道的，那么，一切具有狂热思想的人都会作出这样的反应的。可是，我们从这样的叙述可以看出它表达了把人的大脑中的“观念”还原成肉体的那种自然主义派以来的人类观。奥野健男写了《太宰治论》（昭和三十一年近代生活社出版），表明了战中派的观点。他把安冈章太郎初期的作品称为“相对安定时期的文学”。这可能是因为他不同意那种把战中一代人的“观念形态”都看做清

一色的看法的关系吧。

井上光晴的《瓜达卡纳尔岛战争诗集》等

假使不把仓山一等兵作为漫画式人物描绘，而把他的内心世界以历史的眼光描写的话，又是怎样一种情形呢。在战中派作家中，井上光晴在一切方面都站在安冈章太郎的对立面。他把《遁走》以喜剧形式写出的内容，作为悲剧写出来——这就是他的创作的出发点。

《一九四五年三月》(昭和二十七年二月《近代文学》，初稿题名《双头鹰》)是描写井上光晴的战争体验的作品，它的开头是这样的：

> 我没有灰色的笔记本。既然是灰色的笔记本，即使为数不多，也可以把一些"非灰色的东西"隐藏在其中吧。然而，我却没有灰色的笔记本。
>
> 当时，我甚至对"治安维持法"这个名称的实质意义也缺乏理解。好容易出现在我笔记本上的"共产主义"一词下面，只是用红墨水粗暴地写上"国贼"两字。
>
> (中间略)
>
> 唉，保存着灰色笔记本的人，和连列宁都不知的少年，两者究竟哪一个真正可悲？

"灰色的笔记本"是《蒂波一家》中一章节的标题。在欧洲

文学中，战争的年代所以能够成为“灰色的笔记本”，是因为他们相信非灰色的东西在前方等待着。可是，当时日本的教育一律带上天皇制度的色彩，非灰色的东西无立脚之地。不管昭和初期左翼运动者的实际情况如何，在一般国民的心中，“共产主义”和“国贼”是同义词。在这样的历史潮流中，与统治一个时代的大义名分相比，利己主义只能被摆在可耻的位置。如前所述，《遁走》中的仓山，把同房的人叫做“不忠之辈”，是因为这种价值观念占据了他的全部心灵的缘故。虽然这种类型的青年不算多，但是，如果一个人五体投地地投入闭塞的时代的神话世界里，那么最后他就只能采取这样的态度了。这样的时候，人本来具有的利己主义将如何表现出来？井上描写战争年代的初期作品中最优秀的《瓜达卡纳尔岛战争诗集》(昭和三十四年未来社出版)，刻划了社会正义和利己主义的矛盾。

在战争已经接近尾声的昭和二十年二月，无名士兵吉田嘉七的诗，经大木惇夫编选，以《瓜达卡纳尔岛战争诗集》的书名出版。其中有一首著名的诗《听吧，妹妹》：

你哥决定葬身此地，
远离祖国穷乡僻壤，
一望无际天涯海角，
遥远孤岛一片荒凉。
如同黄泉天地无光，
不见一处鲜花开放，

抬头仰望悲愤填膺，
熊熊怒火地下埋藏。
妹妹你啊，可要知道，
若是挖掘这块地方，
必定喷出鲜血如泉，
鲜血喷自你哥胸膛。

井上光晴的同名小说，引用了这首《听吧，妹妹》的一部分和《回想》、《破碎的钢瓮》等三首诗。井上的小说中的主人公野泽英一心中隐藏着一句话："黑色的保皇派。"说他有反战思想，恐怕有点过份。不过，他经常悄悄地用榔头敲打自己的胸部，想得肋膜炎，以便逃避服兵役。

……英一以非密封的另一种思想，严厉地喊着"黑色的保皇派"，使劲地把榔头掷向前面，用绳子悬挂着的榔头反弹过来，他便挺起有病的胸口接住它。肌肉发出可怕的声响，榔头以柳条绳子为轴象陀螺一般旋转着。英一突然心想：身体检查的结果，即使是丙种，说不定还得被征入伍。光是得肋膜炎，恐怕还不够。

所谓"非密封的另一种思想"，指的是战时被强迫信奉的皇国思想，"密封的思想"就是被称为"黑色保皇派"的那种思想。这两种思想的对立，体现着想使自己服从于超越自己的某一样东西的思想和抗拒这种思想的利己主义之间的对立。

在过去的战争年代，一切归天皇支配的思想建立在前者的领域里，它的结果通向"死亡"。与之相反，求"生"的愿望是当时不被允许的思想。尽管如此，它出自人的本性，俨然存在着。天皇制的结构，从心理上剖析的话，它和要压制后者、使后者变成前者以便谋求一元化的禁欲主义式的道德观念紧密地联系着。井上的小说里，有一个俳句小组，由于偷偷地对战争表示了反抗而被逮捕。可是，战争吞噬了一切，一个个朋友都被送往战场。给他们心灵产生无比激动心情的便是无名士兵所写的《瓜达卡纳尔岛战争诗集》。

尽管井上光晴的这部小说站在安冈章太郎的对立面，它表明了这一代人的心情，受到欢迎。之后，井上更加放大视野，写出《虚构的吊车》(昭和三十五年未来社出版)。在他的创作史上，从作为一个共产党员创作诗歌的时期开始到以批判的眼光剖析共产党组织的《未写成的一章》(昭和二十五年七月《新日本文学》)问世这一段时间，是最初阶段。这一段时期的作品，从内心世界描绘了他自己如何对待战争。通过这一创作活动，他的视野更加扩大了。政治是要控制人们的心理的，同时它又是可怕的自行转动的机器。井上对隐藏在日本的精神世界深处的东西表示了异乎寻常的关心。他善于刻划阴暗而可怕的形象，《大地上的一群人》(昭和三十八年河出书房出版)描写了人们遭到轰炸的实际情况。在这部作品中描绘的形象达到了真实性的顶峰。在取材于原子弹爆炸的战后作品中，它占有独特的地位，是一部杰作。对政治结构的尖锐批判，表现在《他乡之死》(昭和四十三年河出书房新社出版)以及《黑

森林》(昭和四十三年筑摩书房出版)。井上在他的作品中,常常通过"审问"的情况,揭露罪恶的政治,揭示了庞大的政治结构的阴暗面。之后,井上的创作范围更加扩大了,他开始描写社会风俗,《善良的叛逆者》(昭和四十八年新潮社出版)就是这样诞生的。

阿川弘之和吉田满的战争文学

阿川弘之继承了志贺直哉的创作技巧,写了《春城》(昭和二十七年新潮社出版),反映了大学生出身的士兵如何对待青春。阿川是在广岛长大的,他通过《魔鬼的遗产》(昭和二十九年新潮社出版),反映了曾经遭受原子弹轰炸的广岛战后的情景。另外,在《云的墓标》(昭和三十一年新潮社出版)中,以直率的笔调表达了大学生出身的士兵的内心活动。

> 早晚凉快了,不停地传来小虫的鸣叫声。原来,学生兵营房旁的水沟里,有过许多蝌蚪,现在却一个也没有了。今天我的心情还是很沉闷。分队长给了我严厉的斥责。
>
> 傍晚,看见一只刚学会飞翔的小麻雀,慌张地从学生兵营房屋顶的水落管飞到大礼堂的屋檐去。我听不进兵法的讲解,呆呆地望着麻雀出神。

这种没有丝毫娇揉造作的自然描写,和学生出身的士兵的生活相互交融,构成了极其自然的战争文学。(至于阿川的

家庭情况，将在第五章叙述）

在此，我们不能不顺便提一提吉田满的《军舰大和的最后》（昭和二十七年创元社出版），它属于广义的记录文学。人们常批评战时政府对出版刊物所做的审查。其实，美国占领日本时，出版的自由也是受到约束的。《军舰大和的最后》起初以《军舰大和》为题，发表在《沙龙》（昭和二十六年六月），同年八月作为单行本由银座出版社出版。吉田满后来也透露过它的内容是“不合他自己的心意的”。美军占领结束后，才照原样出版。比较一下两种版本的不同就可以了解在美军占领下所施行的言论控制。《军舰大和》的文章是软弱无力的，例如：

> 屹立着的舰体，露出的舰底，宛如巨鲸。
>
> 忽然发现身边有许多战友。
>
> 他的眉毛太浓，他的耳朵太青。谁的神情都显得年轻，不，应该说毫无表情吧。

这一部分，在照原文发表的《军舰大和的最后》中是这样写的：

> 往下俯视，舰体屹立、舰底露出，仿佛一条大鲸鱼。
>
> 长达二百五十公尺、宽约五十公尺的大铁块，即将跃入海中。
>
> 忽见身边有许多战友，有他，还有他！
>
> 唉，他的眉毛太浓，他的耳朵太苍白。谁的表情都显

得太年轻，不，该说毫无表情吧。

在美军占领时期出版《军舰大和》时，有不少人批判它赞美战争。不过，吉田满是写出他真正想写的事情的。隔了二十年之后，吉田写了《要求上进的心愿》（昭和四十三年夏季号《季刊艺术》），使人感到战后二十年所带来的变化。

第四章　孤独和自我解救

——吉行、远藤的上台和北、丸谷的初期作品

文人气质的继承和消失

安冈章太郎领受了芥川奖之后，几年间的芥川奖的授奖情况如下：昭和二十九年(一九五四年)上半年——吉行淳之介的《骤雨》，同年下半年——小岛信夫的《美童学堂》、庄野润三的《池边小景》。昭和三十年上半年——远藤周作的《白人》，同年下半年——石原慎太郎的《太阳的季节》。昭和三十一年上半年——近藤启太郎的《海人舟》，同年下半年没有评出。昭和三十二年上半年——菊村到的《硫磺岛》，同年下半年——开高健的《裸体皇帝》。昭和三十三年上半年——大江健三郎的《饲育》。

这些人，后来都成为赫赫有名的作家。但是值得注意的不仅仅是这一点。其中，除了"第三批新人"、即在大正时代后半期诞生的人以外，还有在昭和第一个十年间出生的开高健、石原慎太郎，以及昭和十年出生的大江健三郎等人。新进作家的涌现使人预感到文坛即将由新的一代人接替。在这个时

期，战后派的作家们仍然充满着活力，可是石原慎太郎崭然见头角，致使"第三批新人"相形失色。

给人产生这种印象的原因之一是自从石原慎太郎上台以来，新闻界把芥川奖作为一件"大事"大肆报道。而且，随着经济的高速发展，这种倾向更加加剧。与之相反，局部地继承了私小说手法的"第三批新人"的作风朴素，不足以作为新倾向轰动社会。不过，他们的气质使他们不能接受大义名分的主张。而且，在某种意义上，他们继承了战前文人的某些气质。正是他们这种朴实的步调使他们免受上述倾向的影响。

昭和三十年前后的日本，与今天相比，经济上并不富裕。当过《群像》总编辑的大久保房男在他的著作《文人和文坛》(昭和四十五年讲谈社出版)中说，昭和三十一年十月，出席《群像》发刊十周年纪念宴会的文艺界人士中，乘出租汽车来参加的，只有两个人。

> ……有一辆高级轿车开进来了。我们的接待员嘀咕道：不会是我们的客人。我问道：车上的客人都看不清楚，你们怎么知道？他们回答说：我们的客人大多从公共汽车的停车站走过来。偶尔有人乘小汽车来，也一定是出租汽车，而且大多乘一公里七十元车费的车子。当时小型汽车的车费是一公里七十元。后来，接待员报告：乘小汽车来的总共只有两个人。作家也实在太寒酸了。

顺便说一下：昭和三十年代前半期，大学毕业的公务员刚

就职时的薪金是一万到一万五千元。与昭和五十年代相比，文艺杂志的纸的质量较差、较薄，但是每本定价是一百至一百三十元。与读者的收入水平相比，文艺杂志的定价比二十年后高得多，这是因为纯文学的读者极其有限的关系。那些作家是在这样的条件下，勉强保住旧文人气质的。

吉行淳之介的立场

“第三批新人”中，最富有文人气质的，算是吉行淳之介吧。可是，他的态度和战前的私小说作家要无赖、毁灭自己的态度迥然不同。他为了维护个人的独立，冷眼对待人生。《在火焰中》（昭和三十年四月《群像》）是回忆战时生活的小说。这部作品的主人公遇到空袭、房屋焚毁时，急忙从家里搬出来的东西却是法国作曲家德彪西的唱片。

> 把唱片搬出来的时候，一时有过一种追求时髦的心理。虽然这种心理这时已经消失了，可是，我还是固执地不肯丢掉这些东西。即使不在这次空袭中丧命，我们生命之路也不会太长，因为它已被切断了。我抱着这样的想法，死抱着唱片不放。

从一般人的眼光看来，在空袭时搬出唱片，是一种奇怪的态度。可是，当外面的现实显得不合理而愚蠢时，他以德彪西的唱片象征渴望艺术的孤独心情，也没有什么值得大惊小怪

的。吉行把带着唱片逃命的态度叫做“追求时髦”。这种“追求时髦”是生活在被过份要求“诚实”的时代中的个人能作出的唯一的小小叛逆。这可以说是以“游戏”精神对抗所谓“诚实”的僵化了的支配力吧。假如这是贝多芬的唱片，那未免太郑重了，不象吉行的为人。在空袭时，“固执地”抱紧德彪西的唱片，表明了吉行淳之介对待时代的姿态。

可能他以贝多芬与德彪西的关系，暗示了战前文人的气质和“第三批新人”的姿态之间的关联。对诚实的赌注显得严重起来的时候，“第三批新人”便回避了它。从这种意义来说，战前的文人和战后派的作家，都有共同的气质。冷眼对待那种“诚实”主义的，便是吉行淳之介吧。吉行对“轻松”的嗜好和他的作品所具有的透明度，从反面揭示了战后派模糊不清的思想。在《我的文学流浪记》(昭和四十年讲谈社出版)中，他作了这样的回忆：

> 因此，战争结束时，我并不认为自己上过当，也并不认为战争给自己带来什么创伤，反而得意扬扬自以为通过战争已经看透了人的本性。我完全不同意社会上对所谓战中派所下的定义。因此，当时我在同一年代人中间是少数派，同样，战后我还是被迫站在少数派的立场上。
>
> 战争结束后不久，共产主义极为流行。我的身边也出现了不少口头上的马克思主义者或比他们稍微踏实一点的马克思主义者。可是，我对这种思想的切实反应，却

和战时对军国主义所作出的反应没有什么两样。

在此，吉行表明了他的立场：他带着自卑感说，“自以为看透了人的本性”是“得意扬扬”；对“战中派”的称呼，他认为只能叫做“所谓战中派”。以这样的眼光看的话，当然战后派就显得意识过剩，竟是军国主义思想的翻版了。他并不打出反军国主义、反马克思主义的旗帜。他的立场是婉转的，即“不打旗帜的旗帜”。如果从这样的角度来看人生的话，举红旗和逛窑子，是没有什么不同的。吉行于昭和二十六年底发表了《原色大街》(《世代》十四号)，接着发表《山谷》(昭和二十八年六月《三田文学》)。他的作品《骤雨》(昭和二十九年二月《文学界》)获芥川奖。

《骤雨》的主人公山村英夫“交女朋友时，警惕自己不要超出玩乐的阶段，好象心中穿上铠甲似的，是个小心谨慎的”人物。因此，他认为“妓院不仅对肉体上的卫生考虑得很周到，而且很适合于他追求安稳的心情，就是说，精神上也很卫生”。山村英夫的这种心情中隐藏着对于人和人之间纠缠不清的关系的厌恶。这表明了吉行作为城里人的脾气，同时也表明了他有一种“诚实”的心情，厌恶超出“玩乐阶段”而能保持安稳的心情固然很舒畅，可是，小说中的一场戏恰恰是从它的破绽开始的。山村的一个女朋友结了婚，后来，有一次，山村去找和他要好的娼妇道子。道子却告诉山村，她正在侍候另一个男人，叫山村先到外面去散一会儿步，过四十分钟后再来。这时，山村便起了嫉妒心。

把这部《骤雨》的构思和《娼妇的屋子》(昭和三十三年十月《中央公论》)加以比较，就看得出吉行淳之介初期作品的核心思想。《娼妇的屋子》中的秋子，是不是《骤雨》中的道子的延长，这暂且不说，《娼妇的屋子》的特点之一是把一个男人感情的变化与他对那一条街的感受微妙地联系在一起。

> 起初，我好象一只被拔光了毛的公鸡似地走进这一条街。那是仿佛把身体贴近娼妇的身体，舐着伤口似的姿势。那时候，那一条街和我之间没有距离。娼妇显得悲伤，又令人依恋，她始终安慰着我。打那以后，我摆出一副放荡的样子，经常出现在那一条街上。

可是，随着主人公的地位、心境发生了变化，市街的面貌也自然而然地发生了变化。

> 我在秋子身上感到悲痛。不过，那不是把我的身体贴近她而感到的悲痛，而是站在更高的、安全的地方望着她的悲痛。这样一来，我和那一条街之间产生了距离，我觉得那一条街开始褪色了。

使外界面貌的变化与内心世界的变化交叉起来描写现实的手法，在《鸟兽虫鱼》(昭和三十四年三月《群像》)中也被采用了。这种手法，给吉行的作品带上抽象性和象征性。《娼妇的屋子》是靠“象被拔光了毛的公鸡似地”“舐着伤口”那一类表

现手法得到充实的。不过，主人公社会地位的提高和他的女人的地位上的变化，足以在瞬间夺去生活的安稳。

孤立和隐蔽的道路

吉行的"娼妇小说"的第一部作品是《原色大街》，它的背景是鸽子之街。在开头部分，有辆电车经过隅田川往东开去，由此可推测出来。《骤雨》第一次发表时，它的开头是："星期天，在繁华的S街。"这一句话后来被删掉，不指明哪一条街了。仔细一琢磨，吉行的小说很少写明地名。如《沙上的植物群》(昭和三十九年文艺春秋新社出版)的开头部分的地点，明明是横滨的山下公园和马林塔，可是他却不写明。又如《技巧性的生活》(昭和四十年河出书房新社出版)的酒馆，把它设在银座也好，其他任何地方也好，对作品没有什么影响.开始是对隅田川东面的具体描写，然后逐渐变成抽象的背景描写——这表示了吉行的作风的尖锐化。吉行发表了悼念永井荷风的悼词(昭和三十四年七月《中央公论》)，题为《扼杀抒情诗人》。从悼词中我们可以看出，吉行离开了荷风的作品《濹东趣话》的世界，追求抽象性，向新方向发展了。不过，同时我们也必须注意到，在作者发表《骤雨》之后至创作《娼妇的屋子》之前，恰在这段时期中，政府于昭和三十三年三月施行了禁止卖淫法。战后这个年代的气氛正适于颁布禁止卖淫法，并且，用同样的"现代化"力量使城市的面貌变成极其抽象的东西了。

吉行淳之介具有城里人的感觉，城市的抽象性，对他倒是

很合适的。可是，当旧作《娼妇的屋子》再也不能成为他怀念的对象，而现实开始具备符合吉行才智的抽象性的时候，这个时代对性的戒律也不得不逐渐消亡了。到这个时候，假如说还有羁绊的话，那就是家庭这个羁绊。它的具体象征，便是"妻子"这个女人。经历《黑暗中的节目》（昭和三十六年讲谈社出版）所描述的事件之后，吉行淳之介感觉到具体的东西的份量。于是他似乎发生了"脱皮"现象，就是说，他开辟了一条新路，创作《沙上的植物群》和《暗室》（昭和四十五年讲谈社出版）。为了保持他中期以后的透明且坚硬的作风以及爽快的文体，文人气质的禁欲主义和现代人才智相结合的他的风格起了很大作用，这也是无可否认的。

这样，吉行的作品转入一个新时期。到了六十年代，真正开花结果了。他一系列有关娼妇的作品，继承了私小说的手法。可是，《沙上的植物群》却带来了具有决定性意义的清新空气。小说的女主人公，极力想摆脱已故丈夫的幻影对她的控制，使性的冲动发展到极点。当她怀疑对方是不是已故丈夫在外面生的孩子的时候，她却觉得由于打破了近亲通奸的戒律而得到性生活的充实感。相反，当她知道了对方与已故丈夫毫无血缘关系时，却丧失了性生活的充实感。这种奇论反映了在战后日本社会父性的压制减少后出现的性生活的情况。这是一部通过抽象化和极限化描写这一情况的优秀作品。昭和二十年代的"肉体文学"，只不过是自然主义的亚流。与之相比，吉行的作品的确具有决定性意义的清新风格。《沙上的植物群》阐明了架在男女之间的性生活之桥归根结底与人的

孤独感联系在一起。这部作品之所以具有时代意义，是由于作者凝视内心世界，把想象力发挥到极点的缘故。这是无需说明的吧。

远藤周作的《白人》和《黄种人》

吉行淳之介的孤立和自我逃避，产生于他的文人气质与西欧近代才智的统一。可是，生活在和他同一年代的远藤周作，却又是另一种情况。昭和二十五年，远藤留学于法国，回国后出版《法国的大学生》(昭和二十八年早川书房出版)。他与安冈章太郎、吉行淳之介等人结识后，参加了"构思会"。他和吉本隆明、奥野健男等人一起创办同人杂志《现代评论》，又和服部达、村松刚等一起提倡"形而上学式评论法"(后面将叙述)等，从事过许多方面的活动。他的作品《白人》(昭和三十年五月至六月《近代文学》)得到芥川奖之后，他又发表了和它成对的《黄种人》(昭和三十年十一月《群像》)。这两部作品使他确立了作家的地位。

《白人》当然指的是白种人，《黄种人》指的是日本人，两者成对。两者不能单纯地从文化方面加以比较。远藤在少年时代就接受过基督教的洗礼，他认为西欧的问题和基督教分不开。《白人》的主人公以法国人为父亲，以德国人为母亲。主人公"我"，不仅"长相丑陋"，而且是"斜视"。每当"我"想起父亲，一个十八世纪庸俗的放荡汉的肖像就浮现在眼前。"我"的容貌是两种人的复合，因此就是受人家奉承一句"这个孩

子真可爱”，“我”也忍受不了，心里发恨。

> 今天我们很难想象三十年代的里昂新教徒家庭的情景。母亲出自对父亲的反感，强迫我接受禁欲主义。十岁以后，就不允许我单独和表姐妹在一起。母亲最最警惕我产生色欲以致做坏事。

“我”处在这样的情况，难道不会找个地方发泄郁积的愤恨吗？假如情念的爆发总是按照弗洛伊德的图式进行的话，《白人》的吸引力就会减少一半了。当时是一九四二年，面临着纳粹进攻的时代，“我”已经站在“善恶的彼岸”了。

> 今天，文化、基督教、人道主义都毫无用处。不仅纳粹，不管是盟军、文明人或是黄种人，所有的人都如此。今天处于被残杀地位的人，明天将变成残杀者、拷问者。所谓明天就是里昂市民咬牙切齿，袭击来不及逃跑的德国人以及与德国人合作的背叛者的日子。萨德侯爵说得好：
>
> ……于是人们的血染得鲜红，
>
> 他的眼睛为拷问的快乐闪烁光辉……
>
> 当我闭上眼睛时，在我眼底清晰地浮现出那个把“老狗”按倒的女佣伊凡娜的富有弹性的白嫩大腿。我想，这正是一个人对付冒犯她的人的真正姿态。

作者在这里提到萨德是象征性的。我认为萨德的形象是

和基督不可分割的。比如说，有如下一节：

> 我这才知道，基督在一生中经历过被拷打的厄运。他毕竟也不能避开存在着拷打者和被拷打者的世界。

对作者来说，纳粹统治下的社会也不外乎是现世的延长。在那个世界，由于虚构的所谓“文化”毁灭而人类的本来面目暴露无遗了。“我”在“伊凡娜的富有弹性的白嫩大腿”上看到“对付冒犯她的人的真正姿态”，也是由于这个缘故。

后来，“我”站在纳粹一边，为了破坏朋友杰克和特勒斯之间的关系，强迫杰克要么承认自己是反纳粹组织的联络员，要么奸污特勒斯，叫他两者选一。特勒斯咬断自己的舌头自杀，杰克也死了。“我”不禁陷入败北感。

我想，“我”的败北感里，可能隐藏着犹大的问题。这也许是“黄种人”日本人的命运。这个问题可以用如下提问来代替：“白人”具有殉教精神，然而“黄种人”缺少这种精神，是否能得到上帝的宽恕?《黄种人》取材于战时处于轰炸威胁下的日本，也正是由于这个缘故。这部小说，以一封给被监禁的神父的书信形式写成，还插有已故驻日神甫迪尤兰的日记。作者可能打算借此把日本与欧洲加以对比。迪尤兰日记的十二月八日的一段如下，《白人》中的纳粹，在《黄种人》中，却变成日本军国主义。

> 若双手使你遭到挫折就砍掉它吧。变成残废而保住

生命，胜于保住双手而掉进地狱的熊熊烈火之中。

我身为法国神甫，竟在传教之地日本奸污了日本妇女。这个不道德的行为立即在宝塚附近的这小城镇传播开了。为此，几个信徒离开了教会，而我被驱逐了。

“战争”和“性”大概在这里重叠起来了。不过，《黄种人》最有趣的一点是迪尤兰对日本人抱有这样的看法：

我从事传教已有十二年了。今天才知道异邦人(即未曾知道上帝的人们)的幸福。我还不能断定是否幸福。(中间略)他们的眼睛里有微弱的光泽，好似死去的小鸟的眼睛一般。他们混浊的视线，不知什么缘故，使我们白人感到害怕，它含有一种满不在乎、无情的东西。它对上帝和罪孽毫无感觉，对死亡也满不在乎。

尽管迪尤兰这样看待日本人，迪尤兰是有“罪”的人，因此，讲述故事的人“我”，对他是有一定的了解的。

不过，在白种人当中，象迪尤兰先生这样的人，我们倒好象还能理解。可是，和你一样纯白的世界，是最远离我们黄种人的。

在这里，当然“白”不仅意味着“白人”，而且还意味着“纯洁”。而“黄种人”的“我”，对于冒犯了纯洁的少女迪尤兰，却

感到亲近。可能这里还是隐藏着犹大的问题。

犹大的问题和昭和文学

犹大的问题，常常出现在昭和文学。对于战前受过马克思主义影响的人来说，马克思主义带有宗教色彩。昭和十年左右的转向文学，可以说是犹大自我惩罚的文学吧。从太宰治、高见顺、龟井胜一郎等人的作品，不难看出犹大的自我惩罚。而这个主题，直到战后还没有失去意义。武田泰淳"活着受辱"的心情的结晶，表现为《我儿基督》(昭和四十三年八月《群像》)。椎名麟三的《深尾正治的日记》(昭和二十三年一月《个性》)描写了出卖共产主义的犹大内心还隐藏着可以说是忠诚的心情吧。野间宏的《阴暗的图画》，可以说是犹大改变立场，重新向共产主义迈进的故事吧。

可是，远藤周作却觉得接近上帝的道路过于险峻，反而对犹大感到亲近，把信仰的基础放在上帝对犹大所表示的宽恕。《白人》和《黄种人》所作的日本与欧洲的对比，必然使远藤发觉日本的风土问题。他写了《留学》(昭和四十年文艺春秋新社出版)之后，开辟了一条路，他的代表作《沉默》(昭和四十一年新潮社出版)便诞生了。《沉默》所处理的"践踏耶稣像"① 的问题，当然是《白人》和《黄种人》所处理的问题的继续吧。《白人》所提的"加害者之罪"的问题，在以生物解剖为题材的《海

① 日本江户时代严禁人们信仰基督教，令人践踏马利亚像或耶稣十字架像，以试是否信徒。

和毒药》(昭和三十三年文艺春秋新社出版)中再次出现。

《黄种人》中有一段叙述，谈到战时日本便衣警察访问教会的情景：

> 他来找我，说：你们基督教徒要信仰天皇陛下，还是要崇拜洋人的上帝？他是来挖苦的。他还说：总之，这个教会里有两个洋人；你们口头上说是基督教徒，背后在搞些什么鬼，谁知道呢？

战时，这个便衣警察来讯问之后不久，神甫便被关进牢监。天皇制度和基督教的对立，是关系到基督教的良心问题的。可是，如果天皇制度以类似天主教维持自己秩序的态度惩治异端的话，这个问题就会出现两种情况。基督教徒的良心，势必对军国主义的粗暴行为产生反感。如果这种反感增长的话，也许会象反抗过纳粹的法国人那样，起来反抗。假如不能到那个地步，人们有时也会站到《海和毒药》中加害者的立场上去吧。可是，在另一种情况下，即不能信奉名叫天皇制的宗教秩序时，人们究竟怎么办？“第三批新人”正是站在这样的立场上的。

丸谷才一的初期作品

有一个人，站在非基督教徒的立场上，以基督教作比喻，提出这个问题来了。那就是昭和三十年代前半期在杂志《秩

序》连载过的丸谷才一的《躲开耶和华的脸庞》(昭和三十五年河出书房出版)。这是《露宿》(昭和四十一年河出书房新社出版)的序曲。

> 耶和华，我要躲开你的面孔。我要避开你的光辉的色彩和响亮的歌声。
>
> 耶和华，你憎恨过我的幸福吗？哪怕是微不足道的，它可是确实存在过的幸福。对我下达这样的命令不是为了憎恨，那么又是为了什么？耶和华，你为什么要发出严厉而阴暗的声音？

丸谷才一和三岛由纪夫同岁，属于"第三批新人"这个年代的人。如果仔细阅读他在《露宿》以前写的《躲开耶和华的脸庞》，就不难看出这是描写一个想避开天上严令的人物的故事。取材于旧约圣经《约拿书》的这部小说，以心理主义的细腻文笔写成，是一种逃跑记。作品中的主人公"我"弄不清憎恨耶和华的原因。

> ……我要憎恨耶和华，可是怎样才有可能做到这一点？对于我来说，耶和华是不可相信的，对于我来说，耶和华是并不存在的，就是说，我是憎恨耶和华的。可是从这一点出发，我有没有可能得到有意义的东西？

因为不能相信耶和华，所以总是躲开。可是又找不到憎

恨的理由，不知道从这种反抗能得到什么——这种两面性暗示着《露宿》的两面性。这和“个人”以及他所归属的“共同体”的关系密切地相联。它和《露宿》的二重性有共同之处，即《露宿》的主人公逃避兵役是一种反叛行为，可是为此他又不能不脱离共同体。

> 车子到了暮色苍茫的东京车站。（中间 略）再会，再会！他排在两行漫长的队伍的末尾，加入服装简陋的人群中间，等待着。再会，再会！队伍前进了，站务员大声叫喊，人们拼命奔跑，他也提着皮箱跟着大家奔跑。再会！可是，才二十岁的这个小伙子还弄不清楚到底向什么告别，这种告别有什么决定性意义。

在时间上来说，这个结尾部分是在回忆逃避兵役之行的开端。在《露宿》中，“现在”和“过去”的时间总是交错着的。在战时，逃避兵役是躲避战争、保存自己的行为，可是它又意味着脱离市民共同体。战争刚结束时，逃避兵役的人被视为英雄。可是，不久这种形象逐渐消失，他也就只好进入平凡的日常生活了。这部小说采用了二十世纪心理小说的手法，以细腻而流利的文体描绘个人与共同体之间的紧张关系，给人以新鲜的印象。之后，丸谷才一写了《只有一个人的叛乱》（昭和四十七年讲谈社出版），又写了《秋雨横扫》（昭和五十年讲谈社出版）。他的《后鸟羽院》（昭和四十八年筑摩书房出版）是较好的文艺评论。

北杜夫、濑户内晴美等

现在，想谈谈和"第三批新人"差不多年代的人北杜夫。他的作品《在夜和雾的角落》得到昭和三十五年上半年芥川奖。这部小说模仿弗郎克尔的《夜和雾》写成，描写纳粹统治下的欧洲某医院。

> 不仅是夜雾弥漫的关系吧。这一辆运输用大型卡车，蹲在黑夜中，更显得漆黑，好象一只有生命、有意志的怪兽似的。凡是知道它将开往哪里和车上孩子们将遇到什么样的命运的人，都觉得这辆卡车好象张开着大嘴，要把柔软的肉块一一加以吞噬似的。

坐在卡车上的，便是纳粹的党卫队员。这些党卫队员来到医院以后，医院的命运就发生了变化。这部作品，以医生克尔森布罗克以及被纳粹杀害了妻子的病人高岛为中心，描述了精神病医院内部的情况。它并行地描写了医院内部和外面的疯狂气氛，使人们看到那个疯狂的时代。作者北杜夫是位精神病医学专家，他还写过自传性作品《幽灵》(昭和二十九年自费出版)。他也写过幽默小说，如以"曼波医生"为主人公的作品。在《在夜和雾的角落》中，他显示了向集体挑战的作风之后，到了六十年代，便走上新的创作道路。

北杜夫的代表作是《榆家的人们》(昭和三十九年新潮社

出版)，这是众人公认的吧。北杜夫是斋藤茂吉的儿子，他以斋藤家为模特儿，描述北(杜夫)家三代人的变迁。它的规模宏伟，带有叙事诗般的风格，给内向性较强的日本近代小说增添了一部有份量的新作品。北杜夫喜爱托马斯·曼的作品。他在抒情的短篇中模仿了托尼奥·克里格尔式的主题。《榆家的人们》是可以与《布登勃洛克一家》相媲美的。

虽然笼统地称作战中派，其实这一代人包括的范围很广。古山高丽雄、森敦等人很有才华，他们到了六十年后半期才显露头角，因此放在最后一章介绍他们。这一代人，如果把女作家也包括在内加以考察的话，情况就显得更加复杂了。最早登上文坛的是曾野绫子、有吉佐和子，她们是在昭和年代出生的。生在大正末期的河野多惠子是到了昭和三十年后半期才进文坛的，《搜罗幼儿》(昭和三十六年十二月《新潮》)使她出了名。之后，她写出短篇集《最后的时刻》(昭和四十一年河出书房新社出版)，又发表了《突如其来的声音》(昭和四十三年讲谈社出版)。

濑户内晴美出现较早，她的作品《女大学生曲爱玲》(昭和三十一年十二月《新潮》)得到新潮同人杂志奖。对于她的小说《花芯》(昭和三十二年十月《新潮》)产生了赞同和反对的两种意见，终于没有机会在文艺杂志上发表。之后，她又发表了《田村俊子》(昭和三十六年文艺春秋新社出版)和短篇《夏末》(昭和三十七年十月《新潮》)，有了新的发展。濑户内的初期代表作《夏末》，描述一个女人与怀才不遇的作家恋爱八年之后想结束这种关系。其开头如下：

横滨港上空，阴云笼罩。飘洒着眼睛几乎看不见的毛毛细雨，海上和街上都显得阴沉沉、灰蒙蒙。眼前恬静、迷人的景色，宛如一幅席勒的画。

故事平平淡淡地以这样的自然描写开始。作品描写了主人公和对方依恋不舍的心情以及男人的妻子的处境等等，这种人与人之间的关系是不正常的。可是作者以热情的笔调描绘，因此不会使人感到厌恶。之后，她又写了《妒忌心》(昭和三十九年新潮社出版)、《死湖》(昭和四十二年文艺春秋出版)、《焚兰》(昭和四十四年讲谈社出版)等长、短篇小说，还写过评传式的作品《嘉乃子①灿烂的一生》(昭和四十年讲谈社)等，她的活动是丰富多采的。濑户内的作品，有时候有点自我陶醉的迹象。不过，作品毫不畏惧地凝视着性爱的地狱，表达了从那里摆脱出来的心愿——这才是它的本意吧。

① 嘉乃子，即冈本かの子，诗人和小说家。

第五章　动荡不安的战后文学

——小岛、庄野、三浦等人的发展

描写占领时期现实生活的“触手”

需要经过很长一段时间之后，才能以切身的体会描写那个时代。

战争结束后，美军开始占领日本时，当初日本人都有点不知所措。虽然以“重建文化国家”的口号代替“进行战争”的口号，可是人们并没有感到心满意足。战后不久即出现的文学，大多急于揭露过去的罪过。战后这个时代的人们的感情，在“无赖派”作家的作品中反映得不算少。描绘战后社会情况的老作家的作品，也未尝没有反映美军占领下的现实。可是，强调战后是被占领的时代，并且描写了在占领下人们的思想感情的，正是小岛信夫的《美童学堂》(昭和二十九年九月《文学界》)以及大江健三郎的几部作品。

小岛信夫在“第三批新人”中，年龄较大，早在昭和二十三年(一九四八年)已经发表了短篇小说《在火车上》(昭和二十三年《同时代》第一号)。

东海道线上行列车，已经有些疲倦了。从九州开出来以后，已经一昼夜不停地奔驰着。火车车门外的地板上就站着二十个人。踏板上面也吊着三个人。列车象一匹马挨了一鞭子，无可奈何地、气喘吁吁地奔驰着。那些家伙这才断了念头，安静了下来。本来他们吵得简直象就要被宰杀的一群猪似的。

战败后不久火车拥挤不堪的情况，从现在看来几乎是不可思议的。“有些疲倦”的不只是“东海道线上行列车”，所有的日本人都已经疲惫不堪了。把火车比作“挨了一鞭子的马”，把乘客吵嚷的情景比做“就要被宰杀的一群猪”，这是耐人寻味的。可是，作者并不是高高在上的，他认为自己也是这些“猪”之一。假如以这样的眼光来看时代，那么，大义名分也就只不过是一句空话而已。

小岛信夫是学习美国文学的。当我们研究这位作家时，不能不注意到这一点。战时，英语曾经是敌人的语言，研究英美文学的人，不能不抱有自卑感。小岛参了军，还在中国时，战争便结束了。正如短篇小说《星辰》(昭和二十九年四月《文学界》)所描述，战后英语突然变成有用的了。这是万万没有想到的。对于这个世道变幻莫测的不安和恐惧渗透在小岛作品里。小岛在《新潮》(昭和二十七年十二月)的新人特刊发表了《步枪》，受到部分人士的关注，而发表了《美童学堂》后，得到了芥川奖。

《美童学堂》

《美童学堂》是一批日本的英语教师参观占领军模范学校的故事。

> 集合时间的八点半早已过去了，可是负责的官员却迟迟不来。美童学堂参观团一行，早在二、三十分前就集中好了。

日本衙门的官吏不体贴别人，这是由来已久的。参观时间变更了，也不关照有关人员一声，让人们在广场上白等——不是在会客室而是在广场上白等！事先向参观团提出的要求是：严守时间、服装整洁、不得吵嚷、中饭自备。然而就是严守时间集合了，当官的一变更时间，预定的日程就被打乱了。说服装要整洁，可是在被占领时期，日本人能有几套西装呢？当时一般的实际情况是要么改军装穿穿，要么穿父亲的旧西装。麦克阿瑟接替天皇，象上帝一般统治日本时，日本人不由得产生低人一等的自卑感。当时，英语是必不可少的，英语会话的能力竟成为秀才必须具备的条件。可是，由于粮食紧张，只有在黑市才买得到一些食品，正规的餐馆不供应午餐，所以大家只好自己带饭。

不过，现在重读《美童学堂》时，我得到的最深刻的印象是它用细腻的笔调成功地刻画了人物。作品中，把一个叫山田

的男子汉与另一个男子汉伊佐进行了对比，这是耐人寻味的。山田“体格魁梧，活象一位柔道家”，在这一群英语教师中，“他衣着最讲究，气色也很好”。山田急于想夸耀一下自己的会话能力，以便得到美国人的赏识，于是他提出了一个建议：这一天，大家都不讲日语，显示一下英语会话的能力。

与之相反，伊佐性格懦弱，只得从内心产生一种抵触情绪。他不善于会话，害怕讲英语。有一次，督学来校时，他竟装病请假。他身穿国防色（原注：象军装那样的黄颜色）衣服，脚穿黑皮鞋，把饭盒装在同样国防色的士兵用挎包里。可能他除了这一套用旧军装改制的西装以外，再也没有其他西装了。不穿军靴，穿上仅有的一双黑皮鞋——这是他能作出的最大努力了。被《在火车上》描绘成“象就要被宰杀的一群猪似的”日本人，就是当了英语教师，也只有这么一点经济收入。

到美童学堂去，来回有十二公里的路程。可是既没有电车，也没有公共汽车。现在回忆起来，当时的国营电车设有“占领军专车”，可是日本人乘用的电车，却和《在火车上》所描绘的情景一样拥挤不堪。所以，参观美童学堂时当然不会派车来迎送。

> 参观团一行，象囚犯一般排成长长的队伍，慢吞吞地走起来了。山田站在队伍的最前面，和柴元并肩走着。

这个机关的官员柴元和精神饱满的山田站在最前面，率领“象囚犯一般”的队伍往前走——这一幅图象是象征性的。

这和“第一批战后派”作家们精神饱满地开拓新文学的情况截然不同。我们从这一幅图象可以看出隐藏在它背后的“另一种价值观”。当美国以与天皇或马克思主义相等的份量统治日本的时候，英语能力自然而然地体现着一种价值。

可是，伊佐性格懦弱，没有把握接受这种价值观。他临时拿出来穿上的黑皮鞋，擦破了他的脚；他忍着疼痛，落在队伍的最末尾走着——这一幅图象是占领下日本的缩影。一行中唯一的女教师道子同情伊佐，叫来了一辆吉普车照顾他。可是伊佐对吉普车的恐惧心理却无法消除。伊佐乘着吉普车来到美国学校时，猝然间泪水源源涌出。这是屈辱的悲伤的眼泪，也是为美国人说的漂亮英语和钢琴奏出的美妙音乐而激动得流下的眼泪。

他心想：原来英语是由这样好听的声音汇集成的语言。为什么我害怕它，讨厌它呢？可是刚产生这样的念头，立即又有一种声音在他耳旁回响：

“日本人要象外国人那样流畅地讲英语？别胡思乱想了。假如能够说得和外国人一模一样了，那时候就要变成外国人了。这怪难为情的。”

山田说英语时的姿态浮现在他眼前。

“完全按照外国人的调子说话是耻辱。但是用一种不象样的腔调说话也是耻辱。”

假如自己被迫不得不用不象样的腔调讲英语呢？……

曾经几次上课前他下定决心用英语向学生说："早上好。"可是，顿时觉得一股血流往上直冲，自己好象要掉进无底深渊似的。

"这样一来，我就要变成另一个人了。这可受不了。"

不愿意保持和外国人一样的腔调——这种感情究竟算不算国粹主义？大概不能算吧。伊佐的这种感情出自对山田那种想一步登天的人物的反感。战后那个年代，出现了数不清的山田式的人物。我们应该注意到，战时山田当过军官，拿日本刀砍杀过俘虏。吉行淳之介对青年军官摇身一变成为工会干部表示了反感。伊佐的感情也有共同之处。他不能信赖那些利用战争往上爬而今天却转过来向美国献殷勤的人。小岛对战时到战后的变化感到恐惧和不安，所以在他的作品中描绘出时势的变化和时代的面貌。道子带了一双高跟鞋去。到了美童学堂，她便穿上了。可是她在走廊里滑了一交，掉下了饭盒，这时从饭盒露出了一双筷子——这样细微的描写，巧妙地揭示了日本人只是在表面上追求美国的生活方式，可是实际情况却是极其寒酸的。

在现实生活中样样事情都可能会发生——小岛信夫的这种不安和恐惧的心情，在他初期的作品、带有尝试性质的长篇小说《岛》(昭和三十一年讲谈社出版)中已经有所流露。这部小说似乎是模仿卡夫卡的作品的。在作品中，现实是抽象的，而且是中性的，它以不可思议的面貌出现在读者面前。"权利"这个东西，与其说由人们精神上的面貌决定，倒不如说由人们

在现实生活中所处的地位决定。可以说，这部小说的抽象性反映了现实生活本身的抽象性。作者在《〈岛〉——带有抽象倾向的文学》(刊于《小岛信夫文学论集》，昭和四十一年品文社出版)一文中，这样写道：

我对“私小说”不满意，这是因为我没有生活在所谓“私小说”的世界里。我意识到自己和周围的关系，把这种关系加以抽象化，由此确定了自己的位置——这就是我的生活方式。这样一来，我就不是孤立的我，而是一种核心存在了。

《美童学堂》认为现实是违反人们的意志而自行开展活动的。把这种现实加以抽象化，就出现《岛》的世界，这是与安部公房有共同性的。《岛》的倾向的发展便是《审判》(昭和三十一年河出书房出版)。

小岛信夫喜欢果戈理的作品，对寓言和象征较感兴趣。于是他也写出《女流》(昭和三十六年讲谈社出版)之类的作品。小说《岛》通过各个“场合”刻画人物。这种手法经过几次曲折，变成综合性手法，而产生了小岛的代表作《拥抱家族》。《美童学堂》中的美国的形象，在这部作品中，通过外国士兵乔治对别人家庭的侵犯而再现。抛弃了战前日本的道德观念而完全美国化的时子，象征着战后日本的面貌。忍受恐惧和不安而活着的姿势，表现为三轮俊介忍受屈辱而重建家庭的努力。正因为这样毫不畏惧地描绘现实，《拥抱家族》才取得艺术上的成功。

“第三批新人”的家庭观和庄野润三

通过战后文学，我们不难看出，作为家族制度的支柱的战前道德，直到昭和二十年代还存在着。战后派作家所表现的持续的意志和不屈不挠的前进力量，离开了战前道德就无法存在。战后派作家是批判、否定战前秩序的。可是这种否定和反抗的支柱正是由战前教育所培养起来的道德观念。

时代和作家的关系处于紧张状态时所表现出来的这种情况，同样反映在家庭小说中。虽然新宪法否定了战前的家族制度，在战后初期，“家庭”还是存在的。从这个意义来说，对“家庭”表示反抗正是新道德观念的出发点。当一个作家反对战前的包办婚姻，而主张恋爱结婚至上时，他的恋爱自由的观点就表现为通奸小说。正因为具备了上述条件，所以描写战后风俗的作品就往往描写没有爱情的家庭通过通奸取得“爱情”的情景。可是，“战后”的观念逐渐定型后，它就给家庭本身带来危机。从战前的家族制度演变到六十年代以后的“核家族”，这表明家庭在逐渐离开自古以来的血缘关系。

根据这个历史潮流来观察“第三批新人”的家庭小说的话，就不能不认为它已经失去了主张通奸为正当的任何依据。如果不把问题局限于“家庭”，而扩大到企业等工作单位去考察的话，就应该归纳为如何对待背叛社会秩序的问题吧。假如对背叛放任自流，秩序就要瓦解。可是，假如对于背叛片面定罪，就违反战后自由的理念。唯一可行的办法是忍受这

个情况，求得确保最低限度的安定。在经济高度增长期，受到宽恕的这种反叛，逐渐丧失它本身的依据时，便出现了“管理人员的受难”。这个问题，通过江藤淳的《成熟和丧失》(昭和四十二年河出书房新社出版)取得了理论根据。可以说，问题的根源在于“第三批新人”的家庭观。所以庄野润三初期的短篇小说《舞踏》(昭和二十五年二月《群像》)不能不这样开头：

> 说起来，家庭的危机，好比爬在厨房天窗上的壁虎。
>
> 不知从什么时候起，它就爬在那里。这是个不吉利的迹象，疏忽不得。可是，它宛如屋里家具的一部分，老是爬在那里。因此，人们就习惯于它的存在。而且，讨厌的东西，人总是不想去看的。

把家庭的危机比作壁虎，这是否妥当，暂且不说，人们容易习惯于危机四伏的生活这一点，却包含着许多含义。一种习惯会不会增长一个人对危机的无知？不，也许正因为习惯于它，克制自己不去看不幸的环境，才能回避危机的吧。作品中的妻子发觉丈夫和单位里的女办事员亲近，就反常地喝了威士忌酒睡大觉。她丈夫起初以为她自杀了而大为惊慌，后来知道事实真相后才放下心来。丈夫猜想报纸将如何报道他妻子自杀时的一段叙述是耐人寻味的。

我们从这里能窥见战后派作家避开的一个问题。战后的报纸报道皇族降为平民的消息，以及不管身份、地位的不同而结成一对情人的美谈。可是，同时在社会版上却不停地报道

所谓“战后型青年”和“太阳族”的行径、自杀、色情案件等。大多数人认为，报纸的观点和社会上的观点是一致的。大致上可以说“第三批新人”大多是在昭和二十年代结婚的。尽管他们结婚的动机各不相同，但允许打破家族制度的框框而自由挑选对象的第一代人，便是他们这一代人。不管时代思潮如何讴歌自由，他们却从不参加标榜正义的运动。他们通过切身经验体会到谋生并不象革新思想所说那样轻而易举。《舞踏》没有明说作品中的那位丈夫是不是和女办事员之间发生过肉体关系。可是，假如这样一件轻微的事情被妻子发觉就会立即在家庭引起一场风波，那么，自由和解放又有何意义？得过芥川奖的庄野的作品《池边小景》(昭和二十九年十二月《群像》)，描述了一个丈夫由于挪用公司的公款而失业所引起的家庭危机。

> 一个四十岁的人，被公司开除了，真不体面，怎样才瞒得过人家呢？这个人生道路上的失败，怎样弥补呢？
>
> 还想不出什么办法，绝望就先袭上心头。可是，不想个办法摆脱困境也不行啊。

《池边小景》中的丈夫把单位里的情况讲给妻子听。从这一段话，我们看得出这部作品的深远意义以及隐藏在日常生活中的人们的不安心情。丈夫说，不管谁刚走进公司时，总是显出一幅“恐惧”的神情。

部长也好、课长也好，不管是谁推开门，刚进来的一刹那间，总有一点恐惧的神情。

是什么事情使他们产生恐惧心理呢？其实，他们也说不出究竟害怕谁或害怕什么。当他们回家，置身于妻子旁边休息时，这种心情仍然束缚着他们。(中间略)半夜里被可怕的恶梦魇住，也是这个东西在作怪。

有时候，早晨办公室里只有我一个人，我扫视一下椅子、桌子、帽架、挂在那里的衣架等，不知什么缘故，心头就泛起切切哀感。因为这些东西就是在这里工作的人的表象，它们会告诉我许多事情。

"我的女人，昨天晚上又是一把鼻涕一把眼泪苦苦劝我，千万不要发脾气，薪水少一点就少一点，穷日子也得忍受，不要轻率做事，好好地干活。说完了，又哭个不停。我也不能不认真地想一想了。"

说过这段话的那个男子汉常坐的椅子，就放在他桌子的旁边。看到这一张椅子，我不禁想起他谈起家庭经济情况时无意中发起牢骚来的情景。他的声音、他的害臊的笑容都还历历在目。

这就是丈夫向妻子表白的富有切实情感的心里话。它清楚地告诉我们，人的日常生活是依靠缄默和抑制维持着的。

不过，《池边小景》中最引起人们同情的，是作品中的丈夫失业后，从第十天起不得不装着上班走出家门的苦衷。他怕

被邻居发觉，又怕引起孩子们的不安，非这样做不可。这和《静物》中的下面一段，似有共同之处。

> 钓得到钓不到，那是无关紧要的。要紧的是提着铅桶走出家门。

《静物》(昭和三十五年六月《群像》)是在六〇年反对日美安保条约的一片骚乱中问世的。之后，庄野又发表了他的代表作《黄昏的云》(昭和四十年讲谈社出版)。这是不是和朴素的家庭剧有同样性质的作品？假如有人抱有这样的看法，他不过是睡在特权上贪图安逸，嘲笑人们想把不幸转为幸福而所做的努力罢了。在旧有制度的庇护下空喊反叛的人们的声音是下流、杂乱、不干不净的。相比之下，为了维护家人的生活，忍受着不安和孤独的父亲，是远比他们有道德、干干净净的——这是不必赘述的。忍受着不幸的人和向往不幸而大叫大喊的人相比，究竟哪一种人较为乐观？——这是人人都明白的。

上面引用的《池边小景》的公司里所存在的那种“使人们恐惧”的东西的真正面目，在《池边小景》中却没有明白地指出来。以社会学的观点来考察的话，可以认为这是企业组织给人们引起的不安。可是，我认为庄野润三透过它还看到了某一样东西：“使他们恐惧”的东西是使这个五十年到七十年的短暂人生经常陷入不安的根本性条件——以观念性的说法表示的话，可以说是“人类求生存的不安”吧。

阿川、三浦作品中的家庭观

庄野润三有一部日记式的作品《前途》(昭和四十三年讲谈社出版)。这部作品描述战时的情况，它谈到“爱国百人一首”和伊藤静雄等人。从年代来说，庄野已经提及“日本浪漫派”一代人了。庄野当过海军少尉，有丰富的生活经验，而且他与比他大一岁的阿川弘之也有过来往。在第三章已经谈过阿川的战争文学。《春城》这一系统的作品，发展的结果产生了《山本五十六》(昭和四十年新潮社出版)；而《暗涛》(昭和四十九年新潮社出版)便是其集大成者。当然，人们并不只是在回忆战争。中篇小说《绿叶之荫》(昭和三十五年十一月《群像》)，对过去和现在进行了对比，并且谈到主人公父母的去世和孩子们的看法。战争，对主人公来说，好象昨天才发生过的，记忆犹新。可是对孩子们来说，不过是“犹如父亲脑海中的日清战争(甲午战争)、日俄战争，是古老的、英勇的故事”罢了。假如可以认为这就是阿川对战后的看法，那么，他既脱离了他父亲一代的道德观念，又和他儿子一代人没有共同的思想基础，可以说具有二律背反的性格。后来，他在《舷灯》(昭和四十一年讲谈社出版)中描写父亲不够坚强的家庭。

三浦朱门于昭和二十年应征入伍，度过了短暂的军队生活。他喜欢以第二代人作为小说的主人公。三浦初期的短篇中有一篇叫《漫长的青春》(刊于《冥府山水图》，昭和三十年筑摩书房出版)。作品的质量虽然还不及《冥府山水图》(昭和二

十六年四月《新思潮》)、《梅》(昭和二十七年十二月《新潮》)等立场鲜明的短篇，不过它的主题思想——长期出海后回到家乡，看到社会面貌大变样而不知所措的心情，代表着这一代人对时代的感慨。另外，描写大学生活的长篇《赛璐珞塔》(昭和三十五年文艺春秋新社出版)中，有如下一段：

不管哪一个学校都有那个学校特殊的习惯用语。新生一旦熟悉这些用语，他就成为响当当的一年级学生了。旧制高校流行的欢迎风象征着这种校风的传授。

人们不妨把这种校风视为国粹主义在学校中的表现吧。但是我们应该看到小说的题名表示了战后的特征：大学再也不是"象牙塔"而是"赛璐珞塔"了。这个大学的创办人长野博士，是属于父亲一代的人，他野心勃勃，有使命感。可是，第二代人冈田讲师却认为大学也不过是一种企业，他并没有什么使命感。学校所玩弄的政治上的诡计、利己主义的斗争等，他都看得一清二楚。不过在他看来，"象牙塔"只不过是"赛璐珞塔"，这能给他带来什么好处？怀疑、否定"象牙塔"是这一代新人的动向。然而……

"不过，为了一些无聊的事情，这样吵吵闹闹，课也不上，整天在外面乱跑，不久，我们也就变成象土屋先生那样的老头儿了。"

"可是，旧制国文系的学生还在坚持学习呢。"

“是啊，表面上他们是一群傻瓜，不卷入这次骚动，而把被虫蛀过的旧书当做宝贝死抱住不放。到头来，恐怕还是他们做得对吧。”

第二代人对“象牙塔”的怀疑，还含有自己嘲笑自己的心情。一个人既丢不掉私心，又没有什么理想，那么，出路何在？《赛璐珞塔》的主题思想更进一步深化，把对象转到家庭时，便诞生了三浦的代表作《庭园式盆景》（昭和四十二年文艺春秋社出版）。

第六章 《太阳的季节》及有关作品

——石原、开高、小田、仓桥等人抬头

六全协和石原慎太郎的上台

石原慎太郎还没有得到芥川奖以前，曾经将《太阳的季节》向《文学界》杂志投稿。它作为新人奖候选作品，被刊登在《文学界》昭和三十年七月号上。评选人是伊藤整、井上靖、武田泰淳、平野谦、吉田健一等五人。

从各种意义上来说，昭和三十年（一九五五年）是历史的转折点。日本共产党通过"六全协"，显示出它将改变运动方针和实现党内民主化的新动向。这是共产党抛弃过激路线，走向现代政党的转折点。佐多稻子的《溪流》（昭和三十九年讲谈社出版）中有这样一段：

> 这一年夏天，党对党内的分裂作了自我批评，决定无条件地恢复被开除的党员的党籍。

这里指的是昭和三十年夏天"六全协"所作的决定。耐

人寻味的是《溪流》的女主人公把党认为“我的家”，可是她的儿子却不能接受这样的看法。

> 谦作说：“这是我的家嘛——您这种想法不对头。”友江避开他的锋芒，淡淡地说：“这就是我们的分歧啊。”而并不想责备谦作。

友江认为党是“我的家”，因此她欢迎恢复党籍。可是生活在同一个时代的青年中，有些人却抱着恰恰相反的想法。柴田翔的《然而我们的日子》（昭和三十九年文艺春秋新社出版）这样写道：

> 因此，那一年夏天，党尽善尽美的形象破灭了。同时破灭的，与其说是对党的信赖，倒不如说是我们自己抑制理性，硬要承认党是尽善尽美的信念吧。

对“信仰”过党的过激路线的人们来说，“六全协”意味着神话的破灭和挫折的开始。从高桥和巳的作品也看得出这种思想上的动摇。在前一年的年底，出现了福田恒存的《关于和平论的目标的疑问》（昭和二十九年十二月《中央公论》），在论坛上引起了一场激烈的争论。在昭和二十年代占着统治地位的神话式前提开始被怀疑了，这就必然改变这个时代的价值观。把党视为“我的家”的这种感情，是家族共同体道德的发展。这种道德的一角被儿子一代否定了。曾经吸引过青年

们热情的“神话般的党”，被认为并非尽善尽美了。那么丧失了目标的青年们的热情应该转向哪里去？《太阳的季节》的出现，揭示了这个时代的关键性问题。

> 龙哉被英子深深地迷住了。这和他被拳击迷住是一模一样的。
>
> 那是和只有在拳击场上被打倒的一刹那间被迫抵抗的人才能感受到的那种带有惊讶的快感完全相同的。
>
> 在比赛时被打倒，好不容易站起来摆开架势的时候，或者第一回合之后正在等待下一回合开始的铃声时，听不进监场人拍着他的肩膀提醒他的话，气喘吁吁，只顾用力瞪着坐在对角的劲敌，这种时候，他总感到一种在任何其他事情上都没有感受过的新鲜而炽烈的喜悦。

把女人比作拳击，是这部作品的特点。他把在运动中刹那间的“生命”的燃烧，和男女的交往同样看待。作品中经常使用“被迷住”、“被打倒”、“被迫抵抗”等被动式，暗示了小说的主人公内心所追求的东西的本质。不管作者如何把龙哉的行为描写成是主动的，其实存在于他行为的根底的却是近似虚无主义的感情。他好象在反抗权威，其实，他只有找到值得寄托自己的东西时，才心满意足。

把自己寄托于超越自己的东西才能心安理得的心情，乍看起来，和龙哉放荡不羁的行为有所矛盾。可是，它们并不相互矛盾。正如海明威的小说中的主人公对“行为”作了赌注时

其行为的深处存在着虚无主义一样；可是，看来主人公对虚无主义本身感到焦虑不安。接《太阳的季节》之后，石原慎太郎又发表了《处刑的屋子》(昭和三十一年三月《新潮》)，引起了巨大的反响。下面介绍其中一段，这一段表示了石原慎太郎在初期作品中流露的心情：

"……这个社会宛如一个小屋子，叫人透不过气来。我们在这里拥挤不堪，(中间略)我想使出浑身力气去撞倒它，可是不知道该撞倒什么，不知道它在哪里。"

"所以……"

"所以怎么样？所以，叫我三思而行吗？"

"是啊。你这样做，是在缩短自己的寿命呢。不会有好结果的。这种冲撞是白费劲的，没有意思。"

《太阳的季节》和太阳族

尽管急于采取行动，却找不到值得冲破的墙壁，那么生活就没有劲了。石原慎太郎描写了所谓"无目标社会"的青年的热情，就是说，失去了目标的"单纯的热情"。这就是他的作品的崭新的风格。决定授予《太阳的季节》以芥川奖时，评选会上的评语反映了这个时代的气氛，也反映了对石原慎太郎的期望和疑问，这是发人深思的。主要评选人的评语如下：

再说，是不是授奖给石原慎太郎先生的《太阳的季

节》，我是犹豫过的。不过，这种犹豫和对其他候选作品的犹豫有所不同。最后，我还是赞同推荐《太阳的季节》，也不想再推荐其他作品了。（川端康成）

大家认为石原慎太郎君的《太阳的季节》有青年人的朝气和新鲜的作风，决定授奖给他。我认为不能因为他有青年人的朝气和新鲜的作风，就可以无条件地吹捧他。他是相当有才华的，但我们还得指出他的缺点，否则，就是对他不负责任。（丹羽文雄）

虽然我赞同授奖给石原先生，但又顿时感到后悔，好象做了一件无法弥补的亏心事似的。

不过，这部作品的确有那么一股力量促使人们这样做。可能这就是石原先生的才华吧。（中村光夫）

在这一次的六篇候选作品中，石原慎太郎先生的《太阳的季节》出类拔萃，它显示了作者的力量和崭新的作风，使其他作品相形见绌。（井上靖）

推荐他的青年人的朝气和新鲜作风的人也好，表示怀疑的人也好，都是把《太阳的季节》作为文学作品而评论它的功过的。可是，一般社会却超越文学的框框来谈论这次芥川奖授奖情况了。在第一章，我们已经介绍过十返肇的《“文坛”崩溃论》，它认为《太阳的季节》是对旧文坛的反叛。

报刊杂志悬赏征求小说时，入选得奖的撰稿者立即被接纳为新进作家——这种情况在近代日本的文坛上从未发生过。一般来说，应该在同人杂志学习锻炼，或办小型杂志开展

文学活动，才能逐渐受人赏识。正因为在这样的过程中不断地接受严厉的批评，才提高了文风。《太阳的季节》的文章又有男子汉的气概，又有令人感动的东西，作为芥川奖作品是毫无逊色的。这部作品刚问世时，报界把石原吹捧为青年英雄。于是流行了一个新词“太阳族”，这是指行为不检点的青年而言的。这个新词来自《太阳的季节》。比石原慎太郎年长的三岛由纪夫，登上战后日本文坛也是较早的。年轻时，三岛也是报界的宠儿。可是他在报界的影响还不及石原。石原的发型被称为“石原头”而流行一时。本来“第三批新人”的概念还很模糊，但《太阳的季节》问世后两个月，服部达著文阐明了这一批人的特点和主张。当时其他新人都普遍地感到，如果不这样做，会威胁到安冈章太郎、吉行淳之介等人的存在。

《太阳的季节》所表示的对“行为”的渴望，到了《行为和死》(昭和三十九年河出书房出版)，就更加鲜明了。在《星星与舵》(昭和四十年河出书房出版)中，“海”和“快艇”也使人感到色情味。石原是以青年的朝气开始创作生涯的，可是，到了《化石的森林》(昭和四十五年新潮社出版)，他也不能不描写母性了。

《文学界》发表了《太阳的季节》后，在第二个月的一期上刊登了《战后文学十年》专辑。其中有一篇中岛健藏写的《战后社会与文学》。中岛回忆战后文学界的变迁，这样叙述新的一代人的抬头：

今天二十岁的青年，战争刚结束时才十岁。太平洋

战争开始时，应该是七岁吧。这个年龄的人，可能多少还有一点战争的体验。可是，比他们更年轻的人，把战争看做过去的传说。这样的人一旦登上文坛，可能会引起预料不到的新变化。

中岛还说："战后十年来的一个根本性变化是对社会制度的批判力增强了。"

十返肇的《"文坛"崩溃论》认为《太阳的季节》的出现标志着旧文坛的危机。大概十返肇已经预感到文坛这个共同体将逐渐被报界的组织力吞噬的危险性。伊藤整也围绕着"组织与人"进行了新的研究。年轻一代也开始觉察到战后社会的组织力的危险性。开高健便是其中之一。

开高健与小田富

开高发表了《巨人和玩具》(昭和三十二年十月《文学界》)、《裸体皇帝》(昭和三十二年十二月《文学界》)，描写个人如何被社会的组织力所玩弄。后者获得芥川奖。这部作品指出儿童画本身的真实意义与评选人评定它们优劣的标准是有着距离的，并对大人世界的教条化和僵化加以讽刺。

他们对孩子们的生活一无所知，只是在办公桌上瞎猜儿童们的精神活动，只是为了维护自己的立场夸夸其谈而已。他们根本不知道自己上了孩子们的当。

不过，开高健初期作品中内容最充实的，看来该是《恐慌》（昭和三十二年八月《新日本文学》）及《流亡记》（昭和三十四年一月《中央公论》文艺特刊）。

《恐慌》描写了为防止老鼠集团的危害而进行努力的年轻公务员，以及老鼠集团的不可估量的魔力。作品的主人公因工作关系，经常观察老鼠的生活。他终于产生了好奇心，被迷住了。老鼠也是受超越个体力量的支配而保持集体行动的。

> ……老鼠这么胆小、神经质，可是一旦被编入集体里面，它们的性质就完全变了。集体的力量阴暗而庞大，甚至疯狂地随时发作。

不过，《恐慌》更有趣的地方是老鼠依靠集体力量给农作物带来巨大的灾害，但这种特异的集体行动却导致了如下结果：

> 无数的老鼠争先恐后地跳进水里。黎明，从暗淡的灌木林、草丛、苇草中……到处跑出了老鼠，宛如地下冒水一般接连不断地跑了出来，一个接着一个跳进水里去。

这种观察集体的方法，和横光利一初期的作品有类似之处。不仅是老鼠，人类也同样，偶然发生意外的事态时，受集体的支配采取行动而往往招来意想不到的后果。尤其是在高

度发达的城市里，不是人当组织的齿轮，而是人本身受集团意志的盲目支配，往往惹起出乎意料之外的事态。叙述建设万里长城的《流亡记》，以寓言式的象征性手法描绘了集体的力量。

> 我不知道整个长城的规模。人们一代代修补、改建从前的皇帝筑起的部分，一段段地连接中断的地方。如今长城该是从临洮延伸到辽东了吧。可是，所有参加过这项工程的人，没有一个从长城的起点看到终点，没有一个确实地知道它的全貌。

这里展示的画面，可以称为现代的寓言。一个人在生活中能亲身体验的范围是有限的，他得到的大多是模糊不清的情报。万里长城是为了防止匈奴入侵而筑的。这体现了皇帝的意志。一个皇帝死了，还会出现第二个皇帝。人们为什么要建筑长城，继续与异民族斗争？决定当今人类生活的政治，与它又有多大差别？如果这样看问题，人类本身的生活与《恐慌》中的老鼠群的生活是没有多大区别的。六十年代以来，日本人盖起了高楼大厦，建设了庞大的经济大国。可是，或许日本人也是受某种意志的支配，兴高采烈地干着和建筑万里长城一样的事情罢了。

开高健出生于大阪，大学毕业后，在洋酒公司担任宣传工作。宣传是以象征性的手段影响大众的，因此这种经验给开高的作品产生了一定的影响。他的作品《日本低级歌剧》（昭

和三十四年文艺春秋新社出版）体现了他与大阪人民群众息息相关的一面。开高的性格，有爱好幽默的一面，还带有知识分子喜欢自我虐待的一面。《看见了，动摇了，被笑了》（昭和三十九年筑摩书房出版）的独特作风，体现了他的这种性格。《越南战记》（昭和四十年朝日新闻社出版）是越南战争的纪录。写了这部作品之后，又继续发表长篇《光辉的黑暗》（昭和四十三年新潮社出版）、《夏天的黑暗》（昭和四十七年新潮社出版）。开高健回顾战时和战后的自己，抛弃了一切抽象的概念，而写出了一部具体的生活史《蓝色的星期一》（昭和四十四年文艺春秋出版）。

六十年代以后，随着越南战争的扩大，人们喜读开高健的《越南战记》，知识分子更加关心越南了。"越平联"（争取越南和平联合会）的领导人小田实开始引人注目了。小田实早在昭和三十一年发表过《我生活的时代》（河出书房出版）。这部作品描写了从一九五一年底到一九五二年五月，从朝鲜战争到缔结和约这一段时期的青年的动态。正如作者所说，尽管"事情都是虚构的"，但作者极力"忠实地描绘青年们在这个时期走过的道路"。这部作品尝试了虚构和报告文学相结合的手法。

……横须贺市规定"横须贺好极了"小调，以庆贺"新时代"，歌词如下：

日本，横须贺，好极了。

啤酒，姑娘，呱呱叫。

在那樱花盛开的山丘上，

建立甜蜜的家庭该多好，

唉，多么妙；多么妙！

果然，这首歌大受责难。但奇怪的是，责难的声音主要来自“保护儿童会”等进步团体，而曾经批评“媾和庆祝歌”带有《万叶集》的味道而“过分严肃了”的有识之士，对这支歌却不发表任何意见。

小田和开高健一样，出生于大阪，是知识分子，但带有庶民脾气。他的打破常规的旅行记《样样都要看》(昭和三十六年河出书房新社出版）很出名。石原慎太郎是打破旧时代的老规矩而出现于文坛的。同样，小田实也是作为一个不拘于旧有思想意识的市民运动家，从一般市民的立场出发来开展运动的。他在小说中努力全面掌握社会结构。在这一点上，他继承战后派“全体小说”的观念。可是，他又以庶民的感情和朝气对待政治制度，写出了《泥土世界》(昭和四十年河出书房新社出版)、《现代史》(昭和四十三年河出书房新社出版)以及《瓜(达卡纳尔)岛》(昭和四十八年讲谈社出版)。

曾野、有吉、仓桥的出现

继“第三批新人”之后，涌现了新的一代人，到大江健三郎、江藤淳等人出现时达到顶峰。这一点，将在下一章详述。到了一九六〇年，仓桥由美子显露头角。另一位女作家曾野绫子是昭和三十年(一九五五年)出现的，曾野的第一部成功

作品是《远方来客》(昭和三十九年四月《三田文学》)。这部作品用敬语口气的新鲜文章，描写了“远方来客”即美国军官的生活动态。作品借一个在美军接管的旅馆里工作的日本人服务员的叙述，以轻快的笔触和带点嘲讽的态度描述，给人以清新的感觉。比如参拜箱根神社的一段是这样写的：

……他合十的姿势十分完美，看来，他并非信仰权现神①，他只是想给外国客人显示一下日本人标准的参拜姿势而尽力表演——我得到这么一种印象。既然我们俩合伙成一组，我也有义务表演一番了。

我装腔作势，拿起供参拜者用的方形木筒，信口胡说作了宣传："这里的神签可灵呢。"说着，使劲地摇木筒，神签哗啦啦直响。

曾野绫子和《新思潮》的同人三浦朱门结婚后，继续积极从事创作。后来，写出《甜点心破碎的时候》(昭和四十一年讲谈社出版)，叙述玛丽林·梦罗②的一生，取得丰硕成果。

另一位女作家有吉佐和子发表了《地方歌谣》(昭和三十一年《文学界》)，崭然显露头角。这部小说取材于古典歌谣。由于曾野绫子、有吉佐和子等人取得了卓越的成就，人们把这个时期称为“才女时代”。作为短篇小说作家的有吉发挥了充分的才干，开展了广泛的活动。在昭和三十年代的作品中，《纪

---

① 指菩萨化身的日本神。

② 玛丽林·梦罗(一九二六——一九六二)，美国著名电影女明星。

川》(昭和三十四年中央公论社出版)的文学价值最高。它以作者的故乡纪州为背景，描述从祖母一代到战后一代人的母系家族的情况，甚至对土地的印象、家庭的老规矩，都用有力的笔调加以描绘。

> 文绪到达后，华子当天就踏上归途。由于久旱不雨，东京严重缺水。可是，一过六十谷桥，只见纪川依然白浪滔滔，笨重的涛声，从上游新六个井拦河坝源源传到桥墩，传到华子的全身来。极目远望，西南天角出现新近建成的和歌山城，显得崭新、清晰。

之后，有吉还写了《助左卫门四代记》(昭和三十八年文艺春秋新社出版)等作品。

现在，谈谈年轻的女作家仓桥由美子吧。使她成名的作品《党派》，于昭和三十五年一月得到《明治大学新闻》的校长奖。《新潮》同年三月号，刊登了《新文学动态》特辑。其中，有一篇平野谦的文章《一位新作家》，它极力赞扬《党派》。在这篇文章的末尾，平野写了"她是不是优秀的学生，是不是漂亮女郎?"而受到文坛部分人士的批评。这暂且不说。《文学界》三月号转载了《党派》，于是这部作品与一般读者见面了。自从出现大江健三郎之后，再也没有出现过较好的年轻的新人，而且，仓桥既是女青年，又是大学生，因此，《党派》立即成为人们谈论的中心。

题名《党派》笼统地指"党"或"党员"，并没有指明共产党

或任何特定的政党。就是说，把它抽象化了，可以是任何政党、任何组织。在这个闭塞的政治集团中，信奉“正义”的青年们暴露出私心。作品以女人的目光观察这一切。女作家那少有的讥讽的目光，给人们以新鲜的印象。

> 党的确存在于某一个地方，具有奇妙、复杂的结构，它伸缩、活动，不断地吞噬或吐出象我这样的个人。不过，它的存在是非常抽象的。它由各种各样的“纪律”和“秘密教义”组成，依我看，这简直是某种宗教团体。它的目的是“拯救”，而要得到“拯救”就得信仰。可是，我什么都不相信。

对《党派》的看法，既有赞同的，又有反对的，议论纷纷。不过，青年女作家仓桥的出现立即引起各方面的注目。一般说来，女作家大多偏重于情感，可是，仓桥的作风是抽象的、寓言式的。后来，她又写了各种各样的中短篇。长篇小说中，《烧炭党员Q的冒险》(昭和四十四年讲谈社出版）较优秀。Q信仰一种独特的烧炭主义教义。他访问了孤岛上的感化院，企图在那里开展政治活动。院里的管理人员和被收容的儿童之间存在着矛盾。Q尽管有自己所信仰的教义，可是找不到宣传它的机会。从Q看来，感化院的管理人员是奇怪的，可是，从第三者看来，Q的信念、行动却是自以为是的，是滑稽的。这种双重性体现了这部小说的讽刺力。

第七章　大江健三郎和江藤淳的登场

——他们的起步与发展

大江健三郎的第一步

虽然不象石原慎太郎那样轰动一时，大江健三郎和江藤淳的出现，在战后文学史上，的确是一件“大事”。

昭和三十二年(一九五七年)度《东京大学新闻》“五月节奖”入选作品，是大江健三郎的《奇妙的工作》。评选人是荒正人。这部作品描写了一个学生，把杀死已经不能再使用的实验用野狗作为业余工作。这项工作，不仅工作本身具有奇妙的性质，而且，委托这项工作的人是个掮客，他秘密策划把狗肉卖给肉铺。结果，这个学生得不到任何报酬。《奇妙的工作》的“奇妙性”体现在自我嘲笑和徒劳上。平野谦在《每日新闻》的文艺评论栏提及这部作品时写道：

具有现代意义和艺术价值的作品，并非全无。我想把大江健三郎的《奇妙的工作》(《东京大学新闻》七月号)作为这样一部作品加以推荐。这部作品也是东大新闻的

得奖作品。正如评选人荒正人所说，这部作品刻画了"当代最年青一代人的略微虚无的心情"。

这里所说的"虚无的心情"，指的是"工作总是白干的"这么一种想法吧。既有"现代"的头脑、又有艺术才华的人是为数不多的。作者通过一个没见过世面的纯朴的青年的感受，描写杀狗这种野蛮的勾当。作者暗示了会白干活儿的主要原因是有象狗肉掮客这么一种人偷偷地在背后捣鬼的缘故。小说的广泛的社会意义就在这里。

接着，作者又写了《死者的奢侈》(昭和三十二年八月《文学界》)。这是和《奇妙的工作》同类的作品。作品的主人公不是杀狗的，而是搬运保存在水槽内的解剖用死尸的。这些死人中，还有在战时逃走而被枪毙的士兵。

> 我看见这个士兵的侧腹有枪伤，宛如枯萎的花瓣，已经变色，比周围的皮肤显得黑一点、厚一点。
>
> 战争年代，你还是个孩子吧？
>
> 我心想：我是在漫长的战争年代长大的。在那个不幸的岁月里，人们唯一的指望就是战争早日结束——我是在那样的时代长大的。

"侧腹有枪伤"，它"宛如枯萎的花瓣"，变色发黑——这个形象，作为死尸的静态描写，是很新鲜的。士兵是不会说话的死尸。和死人的对话，连引号都不用，那简直是和死人进行沉

痛的情感交流。到头来，这个搬运死尸的活儿，由于办事处的差错，又是白干了一场。

“可是，差错应该由他们自己负责，报酬应该如数照付吧？”

“干了多余的工作，还想领报酬？”副教授冷淡地说。

虽然极力抑制白干一场的痛苦，但悲痛的心情始终在“我”的胸膛起伏。

我心想：难道今天晚上还要干个通宵吗。这是件极其困难、没意思而吃力的活儿。而且，我还要到办公室去打交道，叫他们支付报酬。我噔噔噔地跑下楼梯，不由心头火起，尽管我极力按捺，还是按捺不住。

《奇妙的工作》和《死者的奢侈》都反映了所谓“闭塞状态”。作品的主人公，养成了“不激怒的习惯”，“没能参加朋友们的学生运动”。对他来说，这个时代的现实不过是一连串徒劳。单纯的作业的连续，接踵而来的是一片徒劳感——这是不参与政治的战后青年精神状态的象征性形象。心中的闭塞感、徒劳感与管理部门的差错交织在一起——这一现象限制了大江健三郎对现实的认识。这种认识是受萨特和加缪的作品的影响的。他在学生时代喜欢读他们的作品。不过，大江作品中的形象和文体却不是模仿的。大江健三郎塑造了独特

的形象，创造了独特的文体，终于成为新时代文学的旗手。

战后一代人的面貌

大江生于昭和十年，战争是在他十岁的时候结束的。这时，时代的价值观发生了一百八十度的转变。大江属于从小学高年级开始接受民主主义教育的一代人。大江的少年时期是跨两个时代的。而且，他生在爱媛县的山村里，因此，泛神论式的自然观和日本式“部落”的传统观念，深深地印在他的心灵里。描写了战时的现实而得到芥川奖的作品《饲育》(昭和三十三年一月《文学界》）和初期的长篇小说《拔嫩芽打孩子》所塑造的鲜明的形象，给读者留下深刻印象，由此，大江健三郎得到人们的赏识。正如《饲育》所描写的，战时一个黑人兵因飞机坠毁而降落到山村时，村里的人们把他看做怪物。这个怪物，在与世隔绝的僻乡开始生活了。既然是生物，就非“饲育”他不可。到头来，人们竟把他杀死了。村公所的职员也遭到意外的不幸而丧命。可是这个山村景物依然。山村的自然秀丽，可它又是粗野、凶暴的。同样，村民既亲切又残酷。《拔嫩芽打孩子》中的孩子们也具有这样的双重性格。不过，《拔嫩芽打孩子》的世界是孩子们得以发挥英雄主义的世界。自从一个怪物黑人兵死了以后，又有一个怪物——日本人逃兵——逃进这个村子。从此，人们开始考虑战争结束后的生活了。

尽管战时的村庄是凶暴的，作者却把它描绘成充满节日般气氛的地方。如果战后的年代将是如《死者的奢侈》所展示

的那样闭塞、停滞，那么究竟该怎么办？作者把村民排除异己的老规矩与童话般的形象混合在一起，因为对大江来说，在某种意义上“部落”是“乐园”。之后，作者以各种各样的形式描写“部落”式的生活和战后社会结构的对立。这个情况持续到他发表《万延元年的足球赛》（昭和四十二年讲谈社出版）为止。从昭和精神史上来看，正象《战后一代人的形象》（刊于《严肃的走钢丝》，昭和四十年文艺春秋新社出版）所写，《拔嫩芽打孩子》有如下含义：

> 不管怎么说，在那战争的岁月里，日本青年有充分的机会，随时都能成为英雄。几乎所有的青年都如此。
>
> 战争接近尾声时，有不少战死疆场的青年人的“英灵”回到我们村子里来了。

《拔嫩芽打孩子》的少年们具有英雄主义精神。只要有支配一个时代的神话存在——不管它是天皇制还是其他什么东西——它将向青年们提供“当上英雄的机会”。大江健三郎认为自己一代人是“迟到青年”，这意味着他们被夺去“当上英雄的机会”。即使是战后，在昭和二十年代，马克思主义的神话也许还能提供“当上英雄的机会”。可是，摆在《奇妙的工作》、《死者的奢侈》的主人公面前的，只有闭塞的世界和徒劳的感觉。

《拔嫩芽打孩子》和《纵情飞跃》（昭和三十三年六月《文学界》）是几乎同时发表的。这对我们研究大江健三郎的发展倾

向是很有启发的。只是"旁观"就不是真正的"生活"。"飞跃吧"是劝告人们采取实际行动飞跃的。战争年代的少年们有可能过上英雄般的生活。那么，如今叫人们向何处"飞跃"呢？大江健三郎主张向实际行动飞跃，在这一点上，他和石原慎太郎有共同的基础。可是，大江能不能勇于向实际行动飞跃？

> 我一直走到现实的墙前，可是夹起尾巴，又从那里走回来，总是这样——我心里嘀咕着。
>
> 我总是在旁观。我决不会飞跃。我是卑鄙的。

我想，正是为了克服这种"卑鄙"，大江才走向拥护"战后民主主义"。当时，大江写过短篇《绵羊似的人》(昭和三十三年二月《新潮》)和长篇《我们的时代》(昭和三十四年中央公论社出版)。这两部作品的不同风格，预示着大江的发展趋势。《绵羊似的人》描写一批日本人在公共汽车上被外国兵(当然是美国兵)拉下裤子，被迫模仿动物，却闷声受辱。

> "绵羊们"垂头丧气，咬住发青的嘴唇，直打哆嗦。而没有被弄成"绵羊"的人们，伸手摸摸自己火辣辣的面孔，直盯着"绵羊们"。大家都默不作声。

既然默默地忍受"屈辱"就是"卑鄙"，那么，除了联合起来抵抗以外，再也没有什么办法来克服"卑鄙"了。《绵羊似的人》的"屈辱"，勾勒了在占领时期或在日美安全条约体制下的日

本人的生活情景。大江的反美、反对社会体制的思想中，包含着对于日本人普遍忍受“屈辱”的时代的内心反抗。后来，他在《民族性在文学中的表现》（刊于《严肃的走钢丝》）一文中，对后进民族主义和竹内好的思想表示了共鸣——可以认为大江在此表明了要把“绵羊”提高到“人”的地位去的意愿。作者发挥了文学上的想象力，追求虚构的团结，于是他不得不过份强调政治思想。

尽管打算采取实际行动，但一旦凝视自己的内心，就只能发现停滞不前的青春罢了。正是由于这个缘故，《我们的时代》带有过分的内向性。

“性的人”的问题

《我们的时代》问世后不久，大江又写了《我们的性世界》（昭和四十四年十二月《群像》）。现在就来研究这部作品吧。大江把人类抽象化，分为“政治性的人”和“性的人”两大类型。“政治性的人”本质上与“他人”对立、斗争。相反，“性的人”本质上没有“他人”，而从属于绝对权威。在这里，“性的人”的概念是作为最广义的官能性的爱，进而作为政治上的官能性的爱提出来的。不管信仰左的或右的意识形态，彻底否定自己，相信绝对的观念——“性的人”代表着这种狂热性。在一个绝对权威受人盲目信仰的时代，这种提法是不容许的。如果把这种“政治上的官能性的爱”放到昭和精神史去看的话，人们不难发现支撑天皇制的心理基础便是这种“性的人”。一

九六〇年，安全条约缔结后不久，浅沼稻次郎被暴徒袭击。这个白色恐怖事件激发了大江，使他写出《十七岁》（昭和三十六年一月《文学界》）。他之所以能这样做，是由于怀有上述思想的缘故。

正如《十七岁》所描写，青年们苦于无所事事，于是把一切献给假设的绝对权威（在此即天皇），奋不顾身地努力奋斗，自以为这种生活有丰富的意义。其实，这是想超越现实的意念的表现。日本人的思想，仍然有这种意念的残余。它的源泉，和《万延元年的足球赛》中的“根源”一脉相承。和《十七岁》一样，《亲自给我擦眼抹泪的日子》（昭和四十六年十月《群像》）是从内部描写了在历史潮流中“性的人”在政治上是如何表现的。那么，其他方面的现实又应该如何看待？人类并非为过激行为而活着的。假如人类的极限是“死亡”，那么，它的对极应该是“生命”的持续。《个人的体验》（昭和三十九年新潮社出版）是描写“生命”的领域的。《万延元年的足球赛》可以说是大江作品的集大成。鹰四对一九六〇年安全条约的想法，和一百年前起义人民的想法重叠起来，象征着反抗——自我惩罚——死亡这个领域，而蜜三郎根据“个人的体验”下了继续活下去的决心，象征着“生命”的领域。

大江健三郎作品中广义的“性的人”的领域，在近代日本文学上作为广义的官能性的爱表现出来。战前“文人”专心创作的思想也好，白桦派的人类爱的思想也好，昭和初期的左翼文学也好，都是提倡超越当前社会的理想的。从这个意义上来说，它们具有共同的性质。可是，不管文学家抱着怎样的幻

想，社会上大多数人却仍然遵循所谓常识这个规律生活着。当“艺术家”的内心世界与由“他人”组成的社会产生对立时，看你要把价值的基准放在哪一边，当然文学观也就有所不同了。夏目漱石的小说大多是在报上连载的。仅仅拿这一点来看，也不难看出小林秀雄所说的“自我的社会化”的问题至今没有失去现实意义。

评论的变化和江藤淳的《夏目漱石》

当《太阳的季节》问世时，大江健三郎还是一个无名青年。可是，这一年——昭和三十年，在战后的评论界已经开始出现转变的预兆。服部达、远藤周作、村松刚等人，在《文学界》提倡“形而上学式评论法”。该刊在一年前就以“专题评论”为题征文。佐古纯一郎、村松刚、野岛秀胜等人入选。另外，《近代文学》（昭和三十年三月至七月）连载了奥野健男的《太宰治论》。该刊起用了佐伯彰一、日野启三等人。在前一年创刊的《现代评论》，为年青一代的发言提供了方便。

正是时代的这种气氛促使了江藤淳的《夏目漱石论》（刊于《三田文学》，昭和三十年十一月至十二月，续篇是昭和三十一年七月至八月发表的）诞生。这部作品后来改名为《夏目漱石》（昭和三十一年东京生活社出版）。石原慎太郎是他在湘南中学的同学，比他高一年级。可能石原的抬头给了他刺激。江藤淳在庆应大学英文系求学，当时他因肺结核病复发，正在休养。是在《三田文学》编辑部工作的山川方夫动员他写这部漱

石论的。

从漱石评论史上来看，《夏目漱石》的独创性之一是推翻了"则天去私"的神话，另外一点是加进了"他人"这一条评论的纲。江藤淳刚开始创作时的面貌，和他以后的面貌有显著不同。据他自己写的年谱(昭和五十年十一月《国文学》)，他"在疗养中，认识上到了一个转折点。(他)感到堀辰雄及其亚流在弄虚作假"。结核病人容易把自己的疾病作为特权化的依据，随便抒发感情。江藤上述思想的根源是对这种病态的憎恨。综观近代日本的发展，我们可以认为江藤对那些放弃生活而陷入"文学"这个观念之中的人们表示了根本性的怀疑。他根据不脱离生活的漱石的立场，观察包括文学在内的近代日本文明，指出它的缺陷，从反面阐明了文学的实质——可以说，江藤是做了这样的工作的。

在这三年以前，江藤淳写过《弗罗拉·弗罗拉发奴与少年的故事》(昭和二十七年《星陵》复刊第二号)，当时他身上还有"堀辰雄式的东西"。但是，后来他的认识发生了变化，认为不能轻易地容忍人们逃避到幻想的世界中去，于是着手撰写《夏目漱石》。他认为漱石的《漾虚集》所表现的疯狂和幻想性手法是漱石被迫采取的。

他的神经衰弱好比是一个有非常丰富情感的人接触到毫不掩饰的"人生"时，突然引起痉挛似的现象。这是终生无法治愈的。

……夏目漱石在他的《文学论》中，把文学与其他社

会现象等同起来看，认为文学不过是一种社会现象而已。假如他相信以这样的方法能阐明文学的本质，那不过是异想天开。（中间略）要紧的是他苦苦思索的“什么叫文学”这个问题。而只能从这一点去评价漱石的《文学论》。

当一个人被迫陷入孤独与疯狂状态时，他所提出的“文学”的概念对别人毫无帮助，把文学“与其他社会现象等同起来看”就够了。如果对文学抱着更大的幻想，那不过是自我陶醉。根据江藤的漱石论，漱石的深渊是“黑洞洞”的。可是，这个漱石“所追求的却是作为专业作家成名”，他喜欢在报纸上写小说。“作家的内心”和“读者”之间的矛盾，不是单纯地在作品中采用“自我的社会化”手法就可以解决的。这一点，与漱石被迫接受的近代日本精神有共同之处。《夏目漱石》的第二部《晚年的漱石》指出，《行人》的主人公一郎的孤独感中包含着“一种脱离人间”的感触，同时又包含着“要成为普通一般人的愿望”。这种二律背反，代表着江藤淳本人的二律背反。在不存在西欧式的“上帝”的地方，与“他人”不协调的心情发展到固执的程度时，结果就产生脱离现世的愿望。这和“抹杀自己”、委身于“自然”的心愿是相同的。这种人想脱离现世，走向“死亡”，他绝不会在现世“对他人负责”干什么事。江藤的《夏目漱石》的独创性意见是，把信仰绝对权威的竖的关系的思想，从待人的道德观念中排除出去，而把道德的基准放在一个人如何对待现世的“他人”这样一种横的关系上。

他始终生活在“社会”之中，追求“自然”。《路边草》的主人公健三，为了履行“对社会的责任”，并弥补家庭经济的困难，拨出最最宝贵的研究时间，想另外寻找业余工作。这种态度才称得上有道德的吧。

《路边草》的主人公健三“研究”的是抽象理论的“文学”还是思想意识，那是无关紧要的。总之，作者把信仰不符合通常的价值基准的价值观念彻底地加以相对化。这种对人的相对的认识深入到日常生活的基层时，漱石才能够在《明暗》中刻画了生活在同一个平面上的人物。江藤淳把漱石作为一个普通人考察，以如下的一段文章结束了这篇评论，这也是极其自然的。

由于在生活上太笨拙，所以向往死亡，可是在肉体上，生命力却较强——他就是这么一种人。

这里所说的“向往死亡”，是追求脱离现世的。这种愿望表现在《弗罗拉·弗罗拉发奴与少年的故事》的主题，经过几次曲折，最后表现为《小林秀雄》(昭和三十六年讲谈社出版)第一部中的“向往死亡的热情”。而与“生命”有关的“肉体”便作为“生活者”的思想有了广泛的发展。

江藤淳二十三岁就发表《夏目漱石》，崭露头角，可与大江健三郎相媲美。他最初发表在报刊上的评论文章，如《丢掉奴隶思想》(昭和三十二年十一月《文学界》)、《战胜神话》(昭和三十三年六月《文学界》)等，似有些言之过激。它的主题可以说是《夏目漱石》的变种吧。看到《丢掉奴隶思想》这个题目，有些读者也许还以为是反对社会体制的论文呢。其实不然，《夏目漱石》已经指出，虚构某种观念而献身于它，意味着作为这种观念所造成的神话的奴隶而生活着。马克思主义也是抓住人们的心理，使人们忘记现实的。从这一点来说，也是奴隶思想的变种。《战胜神话》所说的"神话"的内容，是日本式大自然的神话化，它与"生活篇"的现实主义、对待别人的道德等，迥然不同。这一点，只要仔细地重读一下就一清二楚了。

《夏目漱石》的思想内容，如今易于被大家接受了。可是，它对时代采取否定态度，当时不一定被人们所理解。例如，对《明暗》中的人物小林所做的评语，在一九六〇年缔结安全条约前后的社会空气中，是不能正确地被人理解的。

……作者描写了一个具有无产阶级思想的小林，由此，揭示了这些蠢才对于"艺术"的伤感性信仰背后隐藏着偏见、憎恶，而以直截了当的、理智的手法表现这种感情。小林的经历暗示着象他这样遭遇不佳的"知识分子"

容易成为狂热的左翼思想家。

这可能是对左派人士的偏见。不过，马克思主义者确实倾注热情，走上“抹杀自己”直至“死亡”的道路。在日本式自然信仰占统治地位的国土里，这种思想，和迫使漱石脱离现世的思想是同类性质的。在昭和三十年代前半期，直到一九六〇年缔结安全条约为止，是青年们热情洋溢的时代。大江健三郎无意中提出来的“纵情飞跃”的口号，在青年们中间广泛传播开了。《三田文学》(昭和三十四年十一月)召开了题为《发言》的座谈会（后来在昭和三十五年由河出书房出版)。在会上，青年们流露出在文学、艺术领域内的过份自信。这不仅使主持座谈会的江藤淳大失所望，还遭受到佐佐木基一、吉本隆明等人的批评。

江藤的《小林秀雄论》(后改名为《小林秀雄》)的第一部在季刊杂志《声》第六至十号（昭和三十五年一月至三十六年一月)上连载。一九六〇年发生反对日美安全条约的骚乱时，连续发表的这一篇评论，既反映了小林战前参加左翼运动时的热情，又反映了他对日美安全条约的狂热。战前献身于马克思主义的左派小林秀雄的形象与战后小林秀雄孤立的形象形成了鲜明的对比。小林秀雄在他的陀思妥也夫斯基论中，说俄国“年青的文化”发生了混乱。江藤认为六〇年对安全条约的狂热表明了“年青的文化”的颠倒。他们俩的观点是一致的。可以说，他们对急进主义的核心思想缺乏了解。《夏目漱石》表明了对待“死亡”的态度和在社会上待人的道德。如果不把这

种热情——“年青的文化”的狂热——抑制的话，《夏目漱石》的思想就不能在这个时代得到发挥。花田清辉在一九六〇年缔结安全条约之际，发表了《“慷慨谈”的流行》(昭和三十五年四月《中央公论》)，给胜海舟的现实主义以一定的评价，而嘲笑了心情主义。这表示着他和江藤淳的观点相同。这是当时的局势所促成的。

之后，到了经济高度增长期，“作为母亲的大地”的“大自然”受到破坏，同时又出现了没有母亲的保护就无法独立生活的青少年。这时，江藤围绕着“第三批新人”的作品，写了评论《成熟和丧失》(昭和四十二年河出书房新社出版)。这篇评论所提到的“软弱的父亲”的问题，到了经济的发展遇到阻碍、现实情况发生变化时，则表现为“管理人员受难”问题了。江藤试图在文艺评论上也来一个“‘自我’的社会化”，于是在评传《漱石和他的时代》(昭和四十五年新潮社出版)中加进了故事因素。

第八章　战后文艺评论的曲折和多样化

——新旧世代的试验和成果

小林秀雄等人在战后的活动

在评论界，除了出现新动向之外，老评论家也写了一些高水平的作品，如小林秀雄的《近代绘画》(昭和三十三年人文书院出版)、平野谦的《艺术和实际生活》(昭和三十三年讲谈社出版)、中村光夫的《二叶亭四迷传》(昭和三十二年讲谈社出版)、福田恒存的《人是富有戏剧性的》(昭和三十一年新潮社出版)等。

战争结束后不久，《近代文学》第二号（昭和二十一年二月)召开了以小林秀雄为中心的座谈会。在会上，小林秀雄是这样说的：

> 我作为一个政治上无知的国民，默默无言地对待战争。对这一点，至今我毫不后悔。一场大战结束后，人们总是议论纷纷，说什么假如当时如此这般就不会发生战争了，战争就不至于导致这样的结果了等等。这是人类

对必然性的报复，是徒劳的报复。

一部分旧左翼文学家在战时发表过过狠的言论，军国主义幻想家们也发表过粗暴的言论。对比之下，小林秀雄在战时发表过的言论，即使拿到战后来，也没有什么见不得人的地方。战后，小林的著作有《莫差特》(昭和二十一年十二月《创元》)以及《凡·高的信件》(昭和二十七年新潮社出版)等。他谈论美术、音乐多于文学。这些作品的深处蕴含着小林的战争体验。小林秀雄当时想做一个"默默无言的国民"，但那些国民果真是默默无言地奔赴战场的吗？这暂且不管，当大众倾向于进行一场"总力战"时，小林表明愿意与大众共存亡，这种伦理至今也没有失去光辉。战后，小林开始对美术、骨董表示关心，这是在失意的岁月中、急于探索有实质性东西的心情的具体表现。这和他评论伯格森，确认维持"生命"的希望是相同的。《近代绘画》表明了小林的美术论是分析正确、水平极高的。

小林的《近代绘画》，从波德雷尔的绘画论开始，谈到印象派以至毕加索的绘画史上的问题，既有远近法的现代性问题，又有画家的孤独感等问题，各种思想上的主题交织在一起，成为一篇优秀的评论文学。

艺术是时代的儿子。因此，印象派的运动是与各个时代分析光线、色彩的学问的进步相呼应的。可是，科学不会直接开阔艺术家的眼界。与其说莫尼是向赫尔姆霍尔

兹学习的，倒不如说是受到展示在伦敦英国国立美术馆的特纳的许多杰作启发的。不，引起他对光线的热情的，可能是他在那里度过少年时代的阿拉伯的海洋，以及青年时期在那里度过军队生活的阿尔及利亚的天空吧。画家们由色彩派变成外光派，并不是根据理论，而是撒满大地的灿烂阳光向画家们招手，促使他们走出画室的。

《近代绘画》综观历史潮流，并分析了生活在这个潮流中的艺术家们的感受，下笔流利，斐然成章，可以说是小林秀雄战后作品的顶峰吧。六十年代以后，他倾注毕生精力撰写《本居宣长》(昭和五十二年新潮社出版)。

给战后文学史增添光彩的，不只是代表昭和二十年代主流思想的评论。河上彻太郎写了《我的诗和真实》(昭和二十九年新潮社出版)，回顾了自己走过的道路。《日本的非主流人物》(昭和三十四年中央公论社出版) 企图通过近代日本社会非主流人物的精神史去探索文学的本质。在河上彻太郎的战后作品中，《吉田松阴》(昭和四十三年文艺春秋出版)是值得一提的。这部作品，不仅谈到吉田松阴与桥本左内、佐久间象山、山鹿素行等人的关系，还提到《金银岛》的作者史蒂文森给吉田松阴的印象。河上的这篇评论，不仅肯定了传统，还具有国际意义。另外，唐木顺三的《中世纪文学》(昭和三十年筑摩书房出版)、《无用者的系谱》(昭和三十五年筑摩书房出版)、《无常》(昭和三十九年筑摩书房出版)等，也是这个时期的收获。龟井胜一郎的《日本人精神史研究》(昭和三十五

年至四十一年文艺春秋新社出版)也是踏实的工作。

现在，谈谈保田与重郎在战后的活动吧。我们不能忘怀，他从不迎合战后的思想动向而继续走自己的道路。昭和二十年以后，改变思想，迎合美军占领下的时代潮流的人不计其数。不管是战前或战后，保田与重郎的言论总是在同一轨道上的。《祈求日本》(昭和二十五年祖国社出版)的序文中有如下一段：

> 如果没有纸张，可写在大地上，亦可写在天空中。如果无处存身，则可随心所欲，随风飘荡。

保田还写了《现代奇人传》(昭和三十九年新潮社出版)。

“占领时期的文学”与“形而上学式评论法”

《文学》杂志昭和二十七年(一九五二年)六月号，发表了《战后文学》特辑，总结了直到缔结和约时为止的战后文学。其中，中村光夫的《占领时期的文学》一文，尽管有些武断，它全面评论战后派，是一篇划时代的论文。中村光夫指出：“所谓‘战后的新人’，从今天的眼光来看，他们只是表面上换了新装，实质上仍然写着老式的作品。”他这样写道：

> 尽管战败给我国社会带来的变革确实是改变人生观的一场革命，但它要反映到文学上来，必须等到四十年代后半期诞生的孩子们长到二十岁时才有可能。

比如说，占领军采取的最高政策——农地改革、妇女参与政治及社会活动等，究竟给文学带来怎样的影响呢？到目前为止，可以说是零吧。

也许说得有些过份，其实，中村光夫的这种认识基本上是正确的。直到出现大江健三郎的《万延元年的足球赛》，才把农地改革致使日本丧失"根本性东西"的情况反映在文学作品里。小岛信夫的《拥抱家族》问世后，才把妇女解放给家庭带来的影响正式反映在文学中。不过，中村发表这篇论文以后，那些"只是表面上换了新装而实质上仍旧写着老式作品的战后的新人"，即战后派的去向也大致决定了。战后派作家，由于"老式"而受到中村的指责。可现在仔细一想，支配战后派思想的战前道德才是使他们得以继续创作的动力，而且，正是不逃避日本的阴暗面的态度使他们产生顽强的作风——这一点现在越来越清楚了。

自然，中村的这一篇论文遭到战后派作家、评论家们的反驳。可是，人们不能忘记，他把战后的年代说成是日本人托占领军之福空前地"享受过自由的年代"，而指出了作家们在占领时期心理上的弱点。"占领时期的文学"这种时代划分，后来平野谦在《昭和文学史》(《现代日本文学史》的第三部，昭和三十四年筑摩书房出版)中也采用了，《国文学》(昭和四十八年六月特辑《战后文学史的构思》)也袭用了。

当然，推动战后文学发展的人们也不是没有作过自我检查的。《近代文学》屡次举办过题为《战后文学的批判与确认》

的一系列座谈会。这些座谈会纪录，后来刊登在近代文学同人编的《近代文学的轨迹》(昭和四十三年丰岛书房刊)中。近代文学派文学运动的高峰过去以后，《近代文学》杂志向新的一代作家、评论家开放，欢迎后来人诚恳的批评。昭和二十九年三月，《三田文学》发表了岛尾敏雄、远藤周作、奥野健男、村松刚等人的座谈会纪录《〈近代文学〉的功过》。过了三个月之后，即同年六月，当时的新进评论家合办的杂志《现代评论》问世了。服部达、远藤周作、村松刚等三人所提倡的"形而上学式评论法"的主张，在昭和三十年《文学界》(四月至九月号)上，以"三角帽子"的化名，用召开座谈会的形式连续登载过。服部达在《对于我们来说美是否存在?》(昭和三十一年近代生活社出版)中的《形而上学式评论法的诞生》一文透露了"形而上学式评论法"是远藤周作发起的称呼。不过，服部、远藤、村松三人之间，对这个主张大相径庭。他们唯一的共同点是反对以往的自然主义式评论方法。至于"形而上学"的概念，服部认为它是通过想象得来的美的空间，远藤认为那是天主教式的超越一切的概念，村松却认为它是瓦勒里等人所主张的思想性。服部的《对于我们来说美是否存在?》一文这样写道：

对作品本身来说，最本质的东西，并不是组成它的现实的因素，如题材、形式、文体等，也不是作品所表明的思想意识，而是由它们汇合成一个整体的综合性的作品内在价值——这一点无须证明吧。伤害自己的肉体而流血，

这是痛苦的。偶然看到人家流血时，懦弱的人可能也会昏倒。然而，这样的人不妨读读小说中流血的场面，也可以欣赏描写圣·巴尔特尔米大屠杀①的绘画。

也许有些人会认为这种艺术论是自明的。但在昭和二十年代占统治地位的《近代文学》派的评论，大多强调"政治和文学"、"艺术与现实生活"的关系，而以现实与文学的结合为前提。与之相反，服部等人的艺术论提出了这样的评论观念：应该在包括人生观和美学在内的大框框当中，以超越现实的领域为评论对象。

第一批战后派以及《近代文学》的评论家们是在战前左翼文学的影响下开始创作活动的，而且大多经历过"转向"。他们认为"政治"与"文学"有密切关系，这种对政治的关心，出自知识分子的伦理观念。可是，后来他们脱离了这个立场。这引起下面一代人的深切关心，也是历史的必然性吧。"形而上学式评论法"的主要提倡者之一服部达后来自杀，远藤周作把主要精力倾注于文艺创作，而村松刚却与佐伯彰一并肩成为季刊《评论》的核心人物，发表过《文学与诗的精神》(昭和三十八年南北社出版)。他的作品中《保罗·瓦勒里评传》(昭和四十三年筑摩书房出版)以及《死亡的日本文学史》(昭和五十年新潮社出版)是可记载在文学史上的好作品。

① 指一五七二年天主教徒在巴黎杀害二千多名基督教徒的事件。两派教徒的对立，由此更加加深。

新动向的抬头

然而，对于昭和二十年代占统治地位的评论理论，又有人从不同的角度提出新的看法了。关于吉本隆明与江藤淳，我们已经详细介绍过了。奥野健男的《太宰治论》（昭和三十一年近代生活社出版）也是反映新观点的。这篇评论认为太宰的作品具有"下降倾向"。太宰是地主阶级出身，他是以赎罪的心情参加左翼运动的。可是，后来他"转向"了。对这一点他一直感到内疚。因此，到了战后，他还是不能轻易地采取向前看的态度，跟上时代的潮流。奥野从这里看出太宰处于绝望的状态，便塑造了与过去截然不同的崭新的太宰形象。这种认识的基础是战中派一代人的体验。奥野对太宰、坂口安吾等"无赖派"的评价，高于对战后派的评价。后来，奥野又写了《文学是否可能》（昭和三十九年角川书店出版）、《文学的原来面貌》（昭和四十七年集英社出版）等，开辟了新的评论领域。又由于奥野健男非常了解文坛的动态，他还写了《文坛博物志》（昭和四十二年读卖新闻社出版）。在第十四章，将谈到奥野参加一场争论的情景。

佐伯彰一在《近代文学》发表过有关美国文学的论文。昭和三十年代前半期，他写了《现代英美小说的关键性问题》（昭和三十一年南云堂出版）。佐伯是研究美国文学的。在战时，他可能和小岛信夫一样有过自卑感吧，因为当时那是敌人的语言。可是到了战后，时代的价值观颠倒过来了。"美国与日

本"这个课题，还是始终没有离开过佐伯的脑海。在他对日本文学的最初的评论中，《现代评论界的困境》(昭和三十四年六月《中央公论》)是较为突出的。由于这篇论文，他和中村光夫发生了一场争论。此外，有《短篇第二艺术论》(昭和三十五年七月《群像》)、《政治小说论》(昭和三十六年六月《群像》)。前者对短篇小说的界限作了重新评价，后者是打破有关"政治和文学"旧观念来评论政治小说的。之后，佐伯还发表过如下作品：《考察日本》(昭和四十一年新潮社出版)、《美国的内部与美国的外表》(昭和四十六年新潮社出版)、《日本人的自传》(昭和四十九年河出书房出版)、《探索日本的"自我"》(昭和四十九年河出书房出版)。佐伯在海外讲授过日本文学，对日本私小说的看法也有独到之处，在国际上开辟了新领域，使人们更好地认识日本文学。

不把作品还原于现实而欣赏作品本身，这是文艺评论的基本前提。可是，这一原则一向没有得到充分的尊重。吉田健一、中村真一郎强调了这一原则，筱田健一加以继承，可是在文坛得不到应有的地位，这表明了文坛的体质存在着问题。吉田健一去世时，丸谷才一写了一篇悼词(昭和五十二年八月六日《朝日新闻》)揭示了这一事实：

事到如今，这是理所当然的。吉田的文学观是正统的，它与近代日本文学的观点尖锐地对立着。可是，他绝不隐瞒自己的文学观去妥协(中间略)。(近代日本文学上)这种文学观的偏向的根源是这样的：有些人认为人生

是阴暗的、悲惨的，活着也没有什么意思。其实这是伤感的、幼稚的人生观，必须加以抨击。

当时，吉田健一发表过《东西方文学论》（昭和三十年新潮社出版）、《英国近代文学》（昭和三十四年垂水书房出版）等作品。继承这种倾向的评论家，还有筱田一士。他最初的评论集《在邯郸》（昭和三十四年弘文堂出版）中刊载的以评论西欧文学为中心的几篇小论文，是从昭和二十年代末到三十年代前半期写成的。一九六〇年以后，他对日本文学积极地发表评论。他精通西洋文学和日本古典文学，十分爱好文学，他探索把古典文学和现代文学联系起来的可能性，主要著作有《传统和文学》（昭和三十九年筑摩书房出版）、《诗的语言》（昭和四十三年晶文社出版）、《日本的近代小说》（昭和四十八年集英社出版）等。此外，还有秋山骏、川村二郎、松原新一等人，他们都是六十年代以后才出现的，所以暂且不提。另外，在昭和三十年代前半期出现的评论家进藤纯孝在后来发表的《芥川龙之介》（昭和三十九年河出书房新社出版），也必须提一提。

可是，上述新动向并没有席卷当时的整个评论界。战后文学以及左翼文学也开始回顾文学史，进行自我检查。小田切秀雄的《谈谈颓废的根源》（昭和二十八年九月《思想》）就是这种尝试之一。另外，适应新时代的要求、探索大众艺术与政治的联系的，有花田清辉的《大众的精力》（昭和三十二年讲谈社出版）以及《电影式的思考方法》（昭和三十三年未来社出版）。摸索电视时代的可能性，讨论包括电视、电影在内的映象文化

问题的，便是佐佐木基一的《电视艺术》(昭和三十四年巴托利亚书店出版)。花田、佐佐木当时的评论，否定了朴素的实感主义，具有先进意义。

中村光夫和平野谦

描写人物，要做到宏观和微观兼备，这不是轻而易举的。战后评传文学的成果之一便是中村光夫的《二叶亭四迷传》。中村光夫早期写过《风俗小说论》(昭和二十五年河出书房出版)，提出了西欧近代小说的理念。在昭和二十年代后半期，在对加缪的《局外人》的看法问题上，他和广津和郎发生了一场争论。他反对广津的实感主义，提出了新的文学理念，而成为当时居领导地位的评论家。通过《二叶亭四迷传》，他证实了这个观点。虽然他对二叶亭产生了共鸣，可他同情这位《浮云》的作者二叶亭因对文学抱有过分的幻想而引起的悲剧。中村这样写道：

> 文三也好、升也好、阿势也好，不仅仅是一个"特定"的人物。小说的目的是要清楚地表现反映在他们身上的"天然之意"。作者相信，非这样做，就不能赋与"永恒"的价值。
>
> 这是他的独创，可是后来它脱离了文学史的潮流，因此至今被人忽视。这部未完结的小说之所以引起我们的兴趣，是因为它具有我国近代小说中罕见的真正的思想

性，尽管它还不成熟。更重要的一点是，作者对文明的批评，不是为了创作《浮云》才想出来的。相反，正是因为他以这样的批判眼光对待周围的社会，才促使他创作了《浮云》。

与俄国文学的接触，不仅为他树起了小说的样版，而且教育了他怎么生活。

中村对明治时代的人们表示了关心，后来还写出有份量的小说《虚假的偶像》(昭和四十二年筑摩书房出版)。

然而，一旦把视线投向日本这个国家，就不难发现，这个国家过去的性格，不会在短短十年之中就完全改变。平野谦的《艺术和现实生活》是一部评论集，从现实生活和它表现在文学之间的矛盾来探索私小说这种文学形式容易陷入困境的问题，它是这方面的一部理论书，是平野谦文学理论的集大成，不失为一部名著。

那么，这种私小说、心境小说的特征何在？向来人们常批评私小说及心境小说带有随笔、家常便饭式倾向。第二流作品的确有这样的倾向，该受到责难。反过来说，这种作品的本质是非日常性。非家常便饭式的生命的危机感才是这种小说的创作源泉和主题思想。

生活中的危机感是私小说的主题。可是，如果为了写小说特地设置危机，不仅要求家属、邻居、一般市民作出某种牺

性，甚至要毁灭自己，那么，表现的自律性还能够存在吗？平野谦的这部著作，对作家的具体情况作了深入的分析，很有说服力。

山本健吉和福田恒存

另外，山本健吉的《芭蕉》(昭和三十年至三十一年新潮社出版)，是对芭蕉作过细致研究的论述，虽然它的影响不及《古典与现代文学》之大，但是堪称这个时期评论界的一个收获。例如，他考查比较了各派对芭蕉两首俳句的解释。

秋天，暮色苍茫，
独自走在回家路上，
人声隐约传到耳旁。

异乡，举目无亲，
路上不见行人踪影，
夜幕即将降临。

山本指出，这里包含着“孤独者的心情”与“想恢复与人们交往的心情”之间的矛盾。可见，山本具有细腻的感受性和成熟的文学欣赏力。

现在想提一提福田恒存的《人是富有戏剧性的》，这是独特的评论文学。福田恒存是在 D·H·劳伦斯的影响下开始

创作生涯的。在昭和二十年代前半期，他指出“近代的个人”与“社会”之间的紧张关系，批评近代日本文学没有走正路。自从发表《什么叫艺术》(昭和二十五年要书房出版)以后，他的评论带上人性论色彩，并对戏剧的关心更加加深了。福田恒存把人看做“戏剧性的存在”。这种人生观反映在戏剧理论，就是主张戏剧舞台离开现实，具备虚构性和独立性。如果仔细分析人们要求“把自己戏剧化”的冲动，我们不难看到左右各派政治上的急进主义也是要把自己戏剧化的一种表现罢了。

戏剧的起源是祭祀。随着季节的循环，民间举办祭祀仪式。可是，祭祀与政治，必须严格地区别开来。战争结束后不久，福田恒存主张把“政治”与“文学”分开。因为他知道人有把自己戏剧化的冲动，所以他探索用戏剧这个虚构的东西来满足这种要求，而主张采取现实主义，从政治活动中排除把自己戏剧化的冲动。在一场有关和平问题的争论中，福田恒存提倡现实主义。他认为现实主义的根源是知识分子的“自我戏剧化”。《人是富有戏剧性的》就是表现这个观点的。

顺便谈一谈福田恒存作为戏剧作家的活动吧。他写过具有崭新风格的戏剧，如《基蒂台风》(昭和二十五年一月《人间》)、《抚龙者》(昭和二十七年一月《演剧》)等。作为戏剧作家，福田恒存在现代戏剧协会指导“云”剧团。再说，福田所译莎士比亚作品的译文质量很高，可与战前坪内逍遥的翻译相媲美，必将长久留在人们的记忆里。

自从福田恒存参加一场有关和平问题的争论以后到撰写《人是富有戏剧性的》这一段时期，由于高桥义孝发表了《马克

思主义理论批判——文学是不是上层建筑?》(昭和三十年十二月《中央公论》)引起了一场争论。正因为有了这样的时代气氛,才有可能出现"形而上学式评论法"等新动向。

丰富多彩的发展道路

昭和三十年一月号《近代文学》是该刊创刊十周年纪念专刊,发表了题为《战后文艺评论所存在的问题》的座谈会纪录。除了《近代文学》同人之外,奥野健男、佐伯彰一等人也参加,是个大规模的座谈会。首先,佐佐木基一概括了战后十年文艺评论的情况,然后进入多方面的讨论。其中,也谈到知识分子软弱无力的问题。这里介绍一下本多秋五与佐伯彰一的不同看法:

本多:……看看报纸、听听广播,总觉得吉田快完蛋了。可是一到选举,他总是又胜利了。不知道是不是日本全国都如此。总之,知识分子的思想和民众的心情大相悬殊。末川博先生也在《和平》杂志上写过这个问题。(中间略)我们大家都在写文艺评论。可是,这些评论,在国民生活中起了什么作用,到底有多大影响?"现在正是评论的时代"这个口号,我是举双手赞成的。可是,怎样才能产生影响,采取什么方式才能对群众产生影响——我倒想领教领教。

佐伯:您说知识分子软弱无力,我想,这是世界上

普遍的现象吧。刚才荒先生所提到的人，比如说，奥韦尔虽然只是思想上的社会主义者，可是他发表《一九八四年》，表示出非常悲观的否定整个组织的观点。我记得是一九四一年那时候吧，他写过《亨利·米勒论》(原名《在鲸鱼的肚子里》)。他对亨利·米勒作了高度评价。他认为米勒那种彻底维护个人、维护软弱无力的个人的态度以及抛弃对社会的一切关心的生活道路，反而使米勒得到新的认识。奥韦尔说，真正要达到这个境地是很难的。

这里反映出来的认识上的差异，触及到问题的本质。本多秋五认识到知识分子在政治上的发言实际上是无力影响大众，于是他正在寻求一条道路打开局面。于是，在这个座谈会上，佐佐木基一是提倡发挥知识分子的启蒙性指导作用的。和他们相反，佐伯却认为知识分子的影响力减弱是世界上普遍的倾向。奥韦尔由于自己软弱无力却给了亨利·米勒彻底不问政治的态度以高度评价，正是这一倾向的反应。

这里表现出来的各种各样的立场观点，虽然都受到时代条件的限制，可是却包含着各种发展的可能性。广津和郎为挽救"松川审判"的被告所做的踏实的努力，也是反映这种可能性的。佐佐木基一发表《现代艺术发展的前景》(昭和三十三年一月至十二月《群像》)之后，又写了《电视艺术》。与之相反，本多秋五却抛弃了知识分子启蒙主义的主张而采取了隐士的姿态。本来就不关心政治的作家们，到了后来经济高度增长时期，反而创作了内容充实的作品，这是历史的讽刺。

打那以后过了二十年的今天，现实是这么一种情况了：如果要扩大启蒙的规模，使用电视则最有效；而启蒙的规模越大，固有的文学语言就越变成政治性语言了。下面将谈到的“纯文学论争”和“战后文学论争”，提供了从文学固有的立场来阐明这个问题的机会。

不问政治的作家们的丰硕成果

我认为本多秋五、山室静、寺田透等人是抛弃了狭义的政治关心以后而在工作上取得成就的。本多秋五写了《白桦派文学》（昭和二十九年讲谈社出版），认为白桦派文学是昭和左翼文学的源泉，它表达了发挥人性的意愿，同时预感到他们所主张的“近代的自我”必将陷入困境。本多发表《物语战后文学史》（昭和三十五年至四十年新潮社出版），叙述了战后历史。之后，本多的关心转向中国古代青铜器。这可能出自寻求超越个人的境地的心情吧。

山室静踏实地钻研文学，不断地修炼。他发表了评论集《文学与伦理的界限》（昭和三十三年宝文馆出版）、《森鸥外评传》（昭和三十五年实业之日本社出版）。他为人谦虚，不说大话，追求纯真的诗人心情流露在他的随笔和诗歌中。他的业绩的集大成就是《山室静著作集》（昭和四十七年至四十八年冬树社出版）。

另一方面，研究法国文学、深受瓦勒里影响的寺田透，喜爱文学和美术，创造了独特的评论文学。寺田象瓦勒里那样

胸怀大志，颇有远见，待人谦虚谨慎，可以说这是对浮夸思想横行的时代作出的小小抵抗吧。除了《寺田透文学论集》（昭和二十六年东大出版会出版）、《文学的表面和内幕》(昭和三十四年弘文堂出版）、《绘画与其他有关问题》(昭和三十四年弘文堂出版）之外，寺田还写过不少优秀的作品论、作家论，对现代日本作家中摆脱意识形态斗争的人们，如正宗白鸟、志贺直哉、叶山嘉树以及部分战后派作家表示共鸣。后来，他企图超越瓦勒里式的个人意识和智能而对道元表示了同感。

此外，这个时期出现了涩泽龙彦译的《萨德侯爵选集》(昭和三十一年至三十二年彰考书院出版）以及涩泽所著的《萨德复活》（昭和三十四年弘文堂出版）也是在昭和三十年代的前半期问世的。

> 阅读萨德书信集之后，最受感动的是这个被囚禁的文人度过最初几个月绝望的危机之后，逐渐对自己的命运产生坚定的信念的过程。

在六十年代以后，涩泽写了《神圣怀胎》(昭和三十七年现代思潮社出版）、《萨德侯爵的生涯》(昭和三十九年桃源社出版）以及《思考的来龙去脉》（昭和五十二年河出书房新社出版）。

表明战中派一代人的思想的，有桥川文三的《日本浪漫派批判序说》(昭和三十四年未来社出版），它在思想史学上开辟了新领域。村上一郎也写了《久保荣论》（昭和三十四年弘文

堂出版)，为六十年代以后的思想发展打下基础。再年轻一点的一代人当中，大冈信写了《保田与重郎研究笔记》(昭和三十三年八月至十二月《尤里卡①》)，剖析了日本的审美意识，这是他后来写的《抒情批判》(昭和三十六年品文社出版)的主导思想。六十年代以后大冈信丰富多彩的活动的结晶就是《纪贯之》(昭和四十六年筑摩书房出版)、《冈仓天心》(昭和五十年朝日新闻社出版)。大冈信作为诗人的活动，将在下一章介绍。

另外，臼井吉见的《近代文学论争》(上卷在昭和三十一年由筑摩书房出版)也是一部有份量的作品。

---

① 原文作ユリイカ，来自希腊语，意为"我找到了"、"我想出来了"。

第九章　素负盛名的作家们所取得的成就(一)

——老权威的成熟

当时大众宣传工具的情况

文学史不是全靠新抬头的一代人创造的，是新旧两代人共存、共同积累作品而创造的历史。在新旧两代人共同活动时，究竟哪一个作家受时代重视，只要看一看新年号的杂志采用哪些作家的作品就明白了。这表明了各个时期报刊的动向。现在看一看昭和三十年(一九五五年)新年号《群像》吧。

送行的人	正宗白鸟
画笔	佐藤春夫
咸菜	丹羽文雄
荒凉的住宅	中野重治
流浪汉宇三郎	井伏鳟二
秋雨歌仙	石川淳
大海与晚霞	三岛由纪夫

火热的接吻	武田泰淳
角落里的人生	椎名麟三
沙计时器	梅崎春生
流行歌曲	堀田善卫
喜欢梦想的女人	安冈章太郎
樱桃	伊藤永之介
夜晚的院子	结城信一
黑手掌	桥本英吉
诗集与作文	八木义德
群众	井上友一郎
新草席	上林晓
令人怀念的海德堡	阿部知二
归去来	檀一雄
听得见的歌声	高见顺
两只老鼠	武者小路实笃

该刊介绍的是以上这些人，其中既有从明治、大正时代就开始创作活动的，也有"第三批新人"，各个时代的作家都有。这就是反映在新年号目录的情况。

再看看五年后昭和三十五年新年号的《新潮》吧。

小说永井荷风传	佐藤春夫
业余棒球队的裁判员	井伏鳟二
车坡	大冈升平

前列腺肥大	坪田让治
一起失踪案	梅崎春生
杜鹃	石川淳
祝贺歌	室生犀星
睡美人	川端康成
快乐	武田泰淳

该刊介绍的是以上这些作品。也许有些人会认为这是照顾老权威的。不管怎么说，在这一期杂志上，老一代的作家和战后派得力作家都发挥了自己的特点，写了较好的作品。

回顾一下从和约生效到缔结日美安保条约这一段时期有哪些作品获得文学奖，这将有助于了解那个时代的气氛吧。我们来看看新潮社文学奖、野间文艺奖、读卖文学奖等授奖情况。

新潮社文学奖授奖情况如下：

昭和二十九年	三岛由纪夫的《涛声》
昭和三十年	梅崎春生的《沙计时器》、山本健吉的《芭蕉》
昭和三十一年	寺田文的《流逝》
昭和三十年	吉田健一的《谈谈日本》
昭和三十三年	远藤周作的《海与毒药》
昭和三十四年	河上彻太郎的《日本的旁观者》
昭和三十五年	庄野润三的《静物》
昭和三十六年	大冈升平的《花影》

野间文艺奖授奖情况如下：

昭和二十八年　丹羽文雄的《蛇与鸽子》

昭和二十九年　川端康成的《山音》

昭和三 十 年　（没有）

昭和三十一年　外村繁的《筏子》

昭和三十二年　圆地文子的《女人的坡道》，宇野千代的《阿凡》

昭和三十三年　小林秀雄的《近代绘画》

昭和三十四年　室生犀星的《蜉蝣日记补遗》

昭和三十五年　安冈章太郎的《海边情景》，大原富枝的《名叫婉的女人》

昭和三十六年　井上靖的《淀君日记》

读卖文学奖小说和评论方面的授奖情况如下：

昭和二十七年　阿川弘之的《春城》，小林秀雄的《凡·高的信件》

昭和二十八年　河上彻太郎的《我的诗和真实》

昭和二十九年　佐藤春夫的《晶子曼陀罗》，高桥义孝的《森鸥外》

昭和三 十 年　里见弴的《恋慕心》，幸田文的《黑色的底襟》，山本健吉的《古典与现代文学》，唐木顺三的《中世纪文学》

昭和三十一年　久保田万太郎的《十一月酉日》，三岛由纪夫的《金阁寺》，吉田健一的《莎士比

亚》

昭和三十二年	室生犀星的《杏儿》，野上弥生子的《迷路》、安倍能成的《岩波茂雄传》
昭和三十三年	中村光夫的《二叶亭四迷传》，千谷道雄的《秀十郎夜话》
昭和三十四年	正宗白鸟的《今年秋天》，中野重治的《梨花》，长与善郎的《心灵的游历》
昭和三十五年	外村繁的《航标》，福田恒存的《我的国语教室》

我们不能简单地断定这是保守主义。当时，佐藤春夫、室生犀星六十岁出头，小林秀雄、中野重治五十岁出头，吉田健一四十岁出头。写《金阁寺》时，三岛才三十岁出头。当时被认为老权威的是永井荷风、正宗白鸟、志贺直哉、谷崎润一郎、佐藤春夫、室生犀星等这一代人，而将近六十岁的川端康成，到了快要在"权威"上面加个"老"字的时候了。打那以后已经过了二十年，对照之下，与肉体年龄相比，精神年龄小得多了，这是令人惊叹的现象。当时，对艺术院的看法也和今天不同，昭和无产阶级文学创始人青野季吉、为辩护松川审判的被告而奋斗过的广津和郎等人都是艺术院会员。

晚年的谷崎润一郎

昭和二十五年，谷崎润一郎的《少将滋干的母亲》问世了。

这是战后名著之一，它是描写母性的色情的。完成这部名著以后，尤其是和约缔结后，谷崎继续从事把《源氏物语》译成现代语的工作，并且写了回顾幼少年时期的作品《幼少年时代》(昭和三十二年文艺春秋新社出版)。谷崎的小说《钥匙》(昭和三十一年中央公论社出版)问世后，引起了一场风波。《钥匙》的主人公，一位四十多岁的大学教授对自己的妻子进行性教育。这一点与《痴人之爱》的主题有共同之处。《痴人之爱》的主题是如何把一个少女改造成理想的女性。《钥匙》的主人公故意让自己的妻子与经常到自己家里来的青年接近，以由此而产生的妒嫉心作为刺激剂，使自己兴奋起来。从这一点来说，《钥匙》的色情比《痴人之爱》更加强烈。可能作者的意图是这样的：对通常缓慢地冷漠下去的结婚生活，灌输情感和妒嫉的力量，以挑起情欲的火焰。作为题名的"钥匙"是主人公为了给妻子看秘密的日记，故意放的。对谷崎来说，只不过是稍微大胆地强调了主题。可是，这部小说一发表，就引起了一场争论。这部连载小说的第一回刊登在《中央公论》(昭和三十一年一月)上时，臼井吉见认为它可与《贾泰莱夫人的情人》相媲美，而在《朝日新闻》(昭和三十年十二月十七日)著文赞赏。与之相反，龟井胜一郎在《读卖新闻》(昭和三十一年一月九日)上发表文章，批评《钥匙》所表露的思想不道德。有关《钥匙》的争论，主要是对它的猥亵性的一般议论。到了第二年的昭和三十二年，在三月十三日最高法院对"贾泰莱案"宣判的前夕，石川达三写了《自由的敌人》(昭和三十二年一月二十二日《东京新闻》)，说"作家的表现自由有没有界限"？由

此，争论再次发生。伊藤整写了《文学不怕健全的识见》(昭和三十二年三月《文学界》)，福田恒存发表了《〈钥匙〉与石川达三》(昭和三十二年三月《新潮》)谴责石川达三。当时，伊藤整是"贾泰莱案"的被告，而福田恒存是伊藤整的特别辩护人，他发挥了最强大的战斗力。从整个倾向看来，当时争论的中心是"这部小说是艺术还是淫猥？"可是，这里是否含有艺术家对大众的轻视？六十年代，萨德作品的译者受法院审判时，人们对上述问题表示了怀疑。不过，这种思想倾向抹杀了"淫猥"的概念，打破了社会的戒律，结果，作品的性表现就显得不够真实了。

然而，社会舆论却没有使《钥匙》的作者产生动摇。六十年代初期，他又写了《疯老人日记》(昭和三十七年中央公论社出版)。这部小说的主人公是一个四肢瘫痪的老人，他对自己的儿媳妇产生爱慕之情。用日记体裁写成的这部作品，富有真实性。老主人公希望把墓石作成象女人的脚一般的形状，以便死后仍然被女人的脚踩在下面。他这样谈了自己的心境：

> 照理说，肉体消失后，意志也就消失了。但是依我看，不一定如此吧。比如说，我的意志的一部分，转入她的意志中，而永存下去。(中间略)墓石下面的骨头发出哭叫声。我边哭边叫："好疼，好疼，"又叫："疼虽然疼，可是太开心了，实在太开心了，"我还要叫："再踩，再踩吧！"

荷风、白鸟、犀星、谆、万太郎

永井荷风年龄稍大于谷崎润一郎。日本战败后不久他发表过许多作品。这些作品是他在战时暗地里不停撰写的。他这种孤高的精神得到很高的评价。他发表一系列作品《葛饰土产》(昭和二十五年中央公论社出版)、《葛饰日历》(昭和三十一年每日新闻社出版)、《吾妻桥》(昭和三十二年中央公论社出版)等，但是没有一部比往年的作品更加优秀。战后，荷风作品的中心思想是生与死的问题。从战时写到战后的日记《断肠亭日记》的现实性标志着荷风文学晚年的特点。昭和三十四年的日记中，有这样一段：

> 三月一日。星期日。雨天。中午到浅草去。病魔使我寸步难行。万般无奈，只得乘出租汽车连忙回家。

原来，这一天荷风到浅草的酒馆“亚利桑那”去过。在那里，他突然感到不舒服。据秋庭太郎著的《永井荷风研究》(昭和四十一年岩波书店出版)所说，当时“亚利桑那”酒馆老板叫服务员送荷风，可是荷风拒绝，叫了出租汽车一个人回去的。荷风的作风有江户趣味和怀古风趣。可是在生活上，荷风是坚持彻底的孤独主义的，他不愿意接受别人的照顾。这一点也表现在他最后一次浅草之行。再过两个月之后，四月三十日，他独自在家咽了气。

正宗白鸟与荷风同年，他写了《人生恐怖图》(昭和三十一年一月至十二月《文艺》)，显示了在变幻莫测的人世仍不失去明朗气氛的作风。这个时期，白鸟最优秀的作品该是《今年秋天》(昭和三十四年一月《中央公论》)吧。小说的主人公已经是风烛残年，当他接到弟弟病危的消息时，感慨万端，谈了自己对死亡的看法。下文中的A即主人公的弟弟。

> 如果我参加A的葬礼，我该怎么说告别之辞呢？一旦死了，他和我是毫无关系的了。死人就是死人，活人就是活人。不管是父母或兄弟，都互相毫无关系了。没有什么可说的了。

这种虚无主义的达观，使人感到一种看破红尘的淡淡的明朗心情。这就是正宗白鸟晚年的特征。

在大正时代初出茅庐的作家中，佐藤春夫和室生犀星在这个时期的活动最引人注目。佐藤的《晶子曼陀罗》(昭和二十九年讲谈社出版)，是描述与谢野晶子的一生的小说，展示了富有浪漫色彩的情欲画幅。佐藤为他自己衷心敬仰的永井荷风写了《小说永井荷风传》(昭和三十五年一月《新潮》)。中村光夫对荷风持有不同的看法，在《朝日新闻》的文艺评论栏上对这部作品大加责难。佐藤也加以反驳，两人屡次交过锋。这次争论发展到中村光夫发表《佐藤春夫论》(昭和三十七年文艺春秋新社出版)，刻薄地批判佐藤春夫本人。

室生犀星同样是从大正时代开始创作生涯，但他安份守

己，到了晚年也在艺术上开出烂漫的鲜花。《杏儿》(昭和三十二年新潮社出版）有点自传性质，好象是把犀星的全部人生观都倒出来似的作品，以小说家平山平四郎和他的女儿杏子为中心人物。杏子刚诞生时：

"我一直在考虑孩子的名字呢。还是杏子好。爱称就叫她杏儿吧。"

"杏儿，不错啊。"

这样看来，好象"杏儿"是占主要地位的。可是，在描述她成长到结婚以及以后的生活时，却以父女的关系为纲展开故事，处处谈了似乎是作者化身的平四郎的感触。这是在报纸上发表的小说，采取了积累片断的小品的形式。尽管采取了这样的自由形式，文学性却很强。

众所周知，室生犀星起初是位诗人。写了《杏儿》之后，犀星又发表了《我所喜爱的诗人的传记》（昭和三十三年中央公论社出版），叙述岛崎藤村、萩原朔太郎、释迢空等人的一生并加以评论。这是发挥犀星诗人特点的一部好作品。这个时期，犀星具有旺盛的创作力。之后，犀星又写了《蜜的悲哀》(昭和三十四年新潮社出版)、《告人歌》(昭和三十五年讲谈社出版)。后者不仅细致地描绘了金泽地区的气氛，而且以热情的笔调刻划了叫做"正木"的上了年纪的诗人、叫做"户木"的喜爱文学的青年、叫做"泽"的新闻记者这三个人与两个女人之间的爱情纠葛。这部作品表明了一贯不问政治的犀星，到了

老年时期，还没有丧失青年的性情。

从大正时代就开始文学活动的一代人，当然也包括"白桦派"作家在内。志贺直哉发表《白线》(昭和三十一年三月《世界》)，主张不需要评论家而受到人们的注目。

战后，武者小路实笃发表了《真理先生》(昭和三十六年调和社出版)，同时还写了一系列短篇小说。这些短篇作品，以"山屋五兵卫"谈话的形式展开故事，主人公有"真理先生"、"傻瓜一"、"白云"等人，后来收在单行本《傻瓜一》(昭和二十八年河出书房出版)中。

战后，里见弴发表了《精彩的丑闻》(昭和二十二年一月《改造》)，博得好评。他写了《羽左卫门的传说》(昭和三十年每日新闻社出版)，揭露了名演员第十五代市村羽左卫门诞生的内幕。后来，发表《恋慕心》(昭和三十年文艺春秋新社出版)，荣获读卖文学奖。不过，假如要挑选里见弴战后作品中最好的一部，我当然要推荐《极乐蜻蜓》(昭和三十六年中央公论社出版)。

这是以里见独特的手法描述周三郎终生的经历的。周三郎是萨摩藩出身士族的第三个儿子。周三郎放荡不羁，陷入困境，可是他从来不泄气。因为他这样乐观，所以被叫做"极乐蜻蜓"。这里没有武者小路实笃那种理想主义的求道精神。主人公的禀性自然散发的乐观精神，带着幽默感流露出来。在"白桦派"作家中，战后，里见弴比志贺直哉、武者小路实笃更为成熟了。

东京浅草出身的久保田万太郎也有和里见弴相同的洒脱

的幽默感。这个时期，久保田万太郎所写的《十一月酉日》（昭和三十一年中央公论社出版），是会话体裁的一连串作品，有轻松、淡泊的作风。题目“十一月酉日”，是鹫神社的祭礼之一。作者对战前的风俗习惯逐渐被人遗忘表示惋惜。这种惋惜的心情和庶民特有的潇洒的幽默感就是久保田文学的主要特点。

川端康成审美意识的成熟

从大正末年到昭和初期上台的作家中，新感觉派的巨匠横光利一已去世，唯有川端康成极其活跃。这个时期，川端康成发表了《千羽鹤》（昭和二十七年筑摩书房出版）、《山音》（昭和二十九年筑摩书房出版）、《湖》（昭和三十年新潮社出版）等。一九六〇年，缔结安全条约那一年，他在《新潮》杂志连载《睡美人》（昭和三十六年新潮社出版）。以上这些作品，艺术水平极高，足以证明川端的文学创作能力还是相当旺盛的。

《千羽鹤》的故事梗概如下：小说的主人公菊治，有一次在镰仓的茶会上遇见曾经是他父亲的爱人的太田夫人。从此，他们开始交往。结果，太田夫人自杀了。太田夫人的女儿文子把志野（即太田夫人）的遗物水壶送给菊治作纪念。这只水壶使菊治沉浸在对志野的回忆中。菊治看到志野使用过的茶杯时，更是浮想联翩。文子故意把茶杯打碎，菊治这才从幻梦中震醒过来，开始恋慕文子。当然，这样的故事梗概不能表达川端文学的美感。一只茶杯，一经被人使用，它就有了

历史，有了故事。这部作品中的一个人物近子常带着有千只鹤花样的包袱。题名《千羽鹤》是由此而来的。这给全篇添上象征性的美。作品中的“爱情”越出一般的道德观念。尽管川端的作品领过诺贝尔奖，他的作品不是可以随便摆在健康的家庭的书架上的。《千羽鹤》是描写背叛道德的美的作品。《山音》深处隐藏着看透“自然”与“死亡”的虚无感。可以说，《山音》比起《千羽鹤》，作品的意义更加深刻。至于《睡美人》，它表现了更加妖艳的美。

《睡美人》是发生在闭塞的世界里的故事。谷崎润一郎的《疯老人日记》描写了丧失性能力的老人恋慕女人的固执心情。在《睡美人》中，这个丧失了性能力的老人，边爱抚少女的裸体，边沉浸在幻想世界里。

> 找到这一家来的可怜的老人们，都老态龙钟。再过几年，江口也将是这样。江口在六十七年的生涯中，经历过的性生活的广度和深度是不可估量的。而且，在老人们的周围，不断地涌现出女人们的肉体、年轻的肉体、美丽的姑娘。可怜的老人们做着永远做不完的梦，悔恨丧失了美好的日子已经无可挽回了——这家秘密的罪恶之家笼罩着这种幻想和悔恨。

《睡美人》是老人文学，同时也是带有普遍性的色情文学。色情本质上属于“想象力”的领域。晚年的谷崎的作品也好，川端的《睡美人》也好，其主人公都是年老而面临着死亡。由于

“求生”的渴望强烈，便产生了丰富的想象力，而升华为无比之美。六十年代以后，在经济高度增长初期，老人文学重新得到评价，是不无理由的。

明治以来的近代日本文学，大致上由青年文学组成。文学以青年期的文学运动为中心发展，这是因为当时急于实现模仿西欧的“现代化”，而且青年的热情又有助于推动时代的进步。可是，随着战后社会的形成和发展，人们曾经梦想过的自由局部地实现了，报刊的规模日益扩大并正规化了。这时，青年们对自由的主张越是强烈，越是容易变成报刊的商品。在这样的环境下，不需要在社会上宣扬自己的高龄作家们，却由于孤独并预感到死亡接近，所以不为报刊的要求所动摇，而径自完成了高质量的工作。

井伏、尾崎、外村

这种反常的现象，也反映在和川端康成同一年代的作家井伏鳟二身上。缔结和约那一年，井伏鳟二发表了《遥拜队长》(昭和二十六年改造社出版)。之后，他又写了《流浪汉宇三郎》(昭和三十一年讲谈社出版)，展示了以庶民为主人公的故事世界。他的《车站前的旅馆》(昭和三十二年新潮社出版)，用旅馆掌柜“叙述”的形式，以温暖的感情描述旅馆内的风俗人情以及恋爱故事。这部作品不是单纯的幽默小说，在轻描淡写的口气中却含有对战后风俗的批判。从下面一段可看出这一点：

可是，车站前旅馆的掌柜们的风气，战后和战前大不一样了。这可以说是因为客人们的风习变了，所以旅馆的经营方针也变了。不过，也可以说是因为旅馆的经营方针变了，所以客人们的风习也就变了。这好比钟和撞钟槌的关系吧。这么一来，当然，掌柜的风气也变了，连服装也完全变了。

另外，《珍品堂主人》(昭和三十四年中央公论社出版）也是一部优秀作品，它显示了这位作家朴素、踏实的努力。不过，从井伏的全部工作来看，在这以后写的《黑雨》(昭和四十一年新潮社出版）所表现的深刻的悲伤才是井伏战后作品的最高峰吧。

另外，尾崎一雄发表了《角落》（昭和三十年二月至三月《群像》)，描写了养了有兔唇的儿子的父母的心理。作者一反往常，以客观小说的体裁写了这部作品。小说是用向K先生诉说的形式写的。题目《角落》是由小说中的孩子茂树所使用的"角落里的棉被""沾满了鼻涕和污垢的黑亮的脏"棉被而来的。小说的主人公——孩子的父亲的海军从军记也插在小说中。可见这部小说描述的范围相当大。"尽管有许多人死亡、受伤，我却没有受过一点伤"。所以主人公不能不向"命运或上帝"表示感谢。可是，这样一个人偏偏生了一个有兔唇的孩子，他怎么办？读了《圣经》的《约伯记》，也不能解决这个不合理的问题。

东京夜空的星星没有菲律宾、南洋的星星那么明亮。可是，我老是凝望着它们。我呆呆地望着，浮想联翩。

听说，再过五百亿年，全宇宙的星星都要变成宇宙尘，分散在漆黑的空间。

（中间略）

人生每人只有一次，不能反复，也不能重新来。这么宝贵的人生，我只能以这样的条件度日，实在太不称心。

以永恒的眼光观察人生，但又不能不忍受不合理的"生活"条件活下去——这种主题思想也表现在《幻想日记》（昭和三十七年讲谈社出版）里。尾崎继续作了踏实的努力，写出《难以忘怀的岁月》（昭和五十年讲谈社出版）。

外村繁发表了《筏》（昭和三十一年三笠书房出版），它描写江户时代天保改革后近江的一家商人逐渐发财致富的过程。这和旧作《草筏》（昭和三十二年三笠书房出版新版）、新作《花筏》（昭和三十三年三笠书房出版）组成了三部曲。尾崎原来作为私小说作家修炼过，可是这次他超出描写个人心境的范围进行创作，这是耐人寻味的。另外，野上弥生子发表了《迷路》第六部（昭和三十一年岩波书店出版），完成了历时二十年创作的大长篇，这也是一件大事。之后，野上弥生子还写了《秀吉与利休》（昭和四十九年中央公论社出版），显示了雄厚的力量。日本的近代小说不需要以私小说为中心去考察。年迈的作家们的创作活动证实了这一点，这也是历史的讽刺吧。

第十章　素负盛名的作家们所取得的成就(二)

——从中野重治到井上靖

左翼文学家的成熟与发展

中野重治与小林秀雄同年，把中野叫做"老权威"似欠礼貌。但中野确是昭和左翼文学的巨匠。

昭和二十九年(一九五四年)八月，中野发表了自传长篇小说《五脏六腑》。战前，中野写过《向诗歌告别》，叙述在青年时代他向短歌的抒情形式告别，向更加有力的方向迈进的情景。《向诗歌告别》是描述他在旧制高校求学时的情景的。《五脏六腑》描写他上了大学以后的情况。当时正是大正末年，东京大学有过叫做"新人会"的组织，年青一代对思想问题的关心正在日益加深。小说的主人公片口安吉加入"新人会"后，逐渐形成自己的思想。作者在事过三十年之后，鲜明地刻划了青年时期的苦闷和彷徨。作品中，有主人公遇见葛饰伸太郎(影射芥川龙之介)的一个场面。由此，可以知道中野重治年轻时走过一段弯路。芥川看出中野重治颇有才干，对这个

晚辈寄予很大的期望。

> “真正有才干的，恐怕只有深江君和你吧。”
>
> 他望了安吉一眼说，明亮深邃的眼睛里闪出迷人的光辉。
>
> “唔……唔……”安吉咕噜了一句。
>
> “其他各位，包括鹤来君在内，大家的将来，很难预测……”
>
> “唔……唔……”安吉心里暗道，“岂有此理，岂有此理。这样要背叛道德了……这个人不对。”（以下略）

芥川之所以承认中野重治有才干，别无他意。芥川对中野重治的期望是相当大的。大正十五年十二月五日，他写给室生犀星的信中有这样一段：

> 中野君的诗，大多读过，富有朝气。让中野君慢慢写小说吧。他一定会成为出类拔萃的无产阶级作家。

这句话表示了芥川对中野的评价。可是，年轻的中野却认为芥川所说的“才干”是次要问题。青年时期的中野一味追求超越狭义的文学的世界。到了五十岁以后，他回忆了青年时期的一股热情，写出了《五脏六腑》。

中野重治撰写《五脏六腑》时，正逢日本共产党分裂，他异乎寻常地紧张和繁忙。据大久保房男所写《文人与文坛》一文，

当时这部连载小说每一期的稿子，《群像》编辑部总是分几次收到，每一个月平均十一次到中野重治那里去要稿子。大久保收到最后一回的稿子，是昭和二十九年五月二十八日上午十一时。二十八日这个日子是最迟的了。因为当时文艺杂志到第二个月四日就要装订好，七日要出售了。据高见顺的日记记载，六十年代初，只要作者亲自到印刷厂去写稿，可以二十九日交稿。因为当时印刷厂不象现在这样每周休息两天，而且还可以取消厂休。自从印刷工人的生活条件改善以后，交稿截止日期也相应提早了。撰稿人推敲到交稿前最后一刻的风气也没有了，往往提早交出粗糙的稿件。顺便提一下，中野把《五脏六腑》的稿子交给责任编辑大久保房男时，附上一首即兴短歌：

你催稿毫不留情，
连夜赶写手不停，
总算完成一身轻。

这样的佳话（？），到了经济高度增长期以后，就变成传说中的故事了。

接着《五脏六腑》，中野重治写了长篇小说《梨花》（昭和三十四年新潮社出版）。这部作品是描写少年时代的，并没有什么政治色彩。少年以纯粹的感性接触外界的事物，而产生了新鲜的惊叹和美感。长大成人以后信仰马克思、列宁的这位作家，少年时期生活在乡下时，还是以新鲜的好奇心和怀疑的

目光观察过大人的世界的。这部作品所表现的乡土情调和少年的共同心理，没有受左翼文学框框的影响，是美妙的。

女作家宫本百合子在昭和二十六年去世，真是令人惋惜。佐多稻子比中野重治小二岁，是左翼文学最得力的作家之一，她在昭和三十年代前半期，发表过两部长篇小说：《齿轮》（昭和三十四年筑摩书房出版）和《灰色的下午》（昭和三十五年讲谈社出版）。前者和战前的作品《艳红》有关联。《艳红》描写左翼瓦解时期，而《齿轮》是描写在这以前的时期的自传式长篇小说。一般认为左翼运动的战士应该是男人，而女人不应该参预运动。可是，佐多稻子却打破了这种一般的看法。左翼运动组织的公开活动，由小林多喜二等人充分描写了。可是，女人是离不开日常生活的。因此，势必脚踏实地地去对待目的意识，她们能防止只在观念上兜圈子。她们担负着日常生活的重担，同时还要参加政治运动。她们有公私兼顾的能力。

小说的女主人公忍受着日常生活的重担，追求自己的进步。假如只从运动史的表面来观察这一事实，那就太不够了。佐多稻子的作品，不受政治立场的约束而具有感人肺腑的力量，这是不是因为佐多稻子继承了“日本妇女”的传统精神的关系？这种精神反映在小说中女主人公的“可嘉的品性”，所以才能扣人心弦。在《菅野须贺子》（昭和二十八年十一月《妇人公论》）中，对“进行反抗的女人”所表露的共鸣，成为《齿轮》的基础。

《齿轮》描写了昭和初期个人的成长，而《灰色的下午》暴

露了夫妻生活的危机。

> 浙江处在四分五裂的状态。由于懃吉的背叛，她感到茫然若失。她认为只有一条路了。轴心倒坍了。这个轴心崩溃的时候，她的心也四分五裂了。

这发生在中日战争①刚爆发的时候，所以读者切实地感到个人毁灭的痛苦。《夜晚的记忆》(昭和三十年六月《世界》)描写了日共的党内斗争时期，而《溪流》则描述“六全协”以后恢复党籍的经过。之后，佐多稻子写了《塑像》(昭和四十一年讲谈社出版)、《树影》(昭和四十七年讲谈社出版)，以及《伫立在时间面前》(昭和五十一年河出书房出版)。她走过的道路，可以说是担负着政治任务的文学所描绘出的美丽轨迹吧。

圆地文子等女作家的业绩

现在介绍一下登上战后女作家顶峰的圆地文子。她在昭和二十年代陆陆续续发表的《女人的坡道》，到昭和三十二年三月完成，汇集成一册，由角川书店出版。前后花费八年功夫才完成的这部大作，最初发表在中间小说杂志《小说山脉》和《小说新潮》上，而且初版单行本由新开办的书店出版，这一点值得注意。不管在哪一本杂志上发表，她从不草率下笔。《饥

① 指抗日战争。

饿的岁月》得到在《中央公论》(昭和二十八年十二月)发表的机会，第二年荣获女作家文学奖。在这以前，在昭和二十年代，没有一本文艺杂志约她写过小说。《女人的坡道》得"野间文艺奖"后变成带壳子的布装书，这是昭和三十三年一月的事。壳子上还有一条纸带，上面写着"野间文艺奖得奖作品"。

《女人的坡道》是名副其实的名著。女主人公白川伦的一生，可以说是一个女人受家庭制度摧残的苦难史。可是，她又是一位禁欲主义者，顺从地作为一个老式家庭的"媳妇"生活着。作者以细腻的笔调刻划了这个矛盾。女主人公观看鬼戏《四谷妖怪》，戏中弥漫着怨恨的妖雾，她不禁哀叹自己丈夫放荡不羁。

> 伦看着这一段，心如刀割，几次紧闭眼睛，觉得浑身的血液都在沸腾。戏中的阿岩对丈夫坚信不移，却上了丈夫的当——伦心想，这与自己并非无关。曾经一度燃烧，达到沸腾点的男女的爱情，终于冷却、冻僵——戏里执拗地把这幅地狱般的景象展现在观众面前。戏中的阿梅夺走了伊右卫门，她不就是夺走了自己丈夫的须贺吗？冷酷，然而容易吸引女人的那个伊右卫门，不就是自己的丈夫白川吗？阿岩上了丈夫的当，变成冤魂，这不就是我自己的命运吗？这种比喻是再恰当不过的了。

作品把现实和《四谷妖怪》联系起来，这表明了圆地文子对古典文学的关心。后来，她写出了《那摩王子的故事》(昭和

四十年中央公论社出版)，这是取材于古典文学的作品。《女人的坡道》即将完成的前夕，她就开始写《夺朱者》(昭和三十一年河出书房出版第一部)，这是自传的第一部，后来完成了三部曲。《女用面具》(昭和三十三年讲谈社出版)似乎是从《源氏物语》有关六条宫邸的插曲得到启发而把它改编成现代的故事的。作品中出现王朝文学研究者和精神病医生。女主人公是个巫婆式的女人。作者从多方面描写了这个女主人公强烈的复仇心理。作品考察被鬼魂迷上的情况，并巧妙地利用了能乐①用面具的象征性，呈现出超越现世的妖艳景象。

圆地文子是近代日本著名的国语学者上田万年的女儿，从小生长在日本古典文学的气氛中，但同时她又是一个"女人"。这两种因素在圆地的作品中微妙地结合在一起。前者带来了小说的故事性并决定作品的形式，后者成为自传式作品的创作基础，同时变成妖魔般的性质而隐藏在作品背后。从《妖》(昭和二十二年文艺春秋新社出版)、《美人变相》(昭和四十年讲谈社出版)、《游魂》(昭和四十六年新潮社出版)到《彩霁》(昭和五十一年新潮社出版)等艳丽的作品是她的丰硕成果。

幸田露伴的次女幸田文，也同样继承了血统和文学修养的遗产。经历明治、大正到昭和三个时代，留下了巨大功绩的幸田露伴，昭和二十二年七月去世。幸田文的写作活动，从叙述她的父亲开始。《黑色的底襟》(昭和二十九年七月《新潮》)

---

① 能乐是日本的剧种之一，演员往往戴面具在特设的舞台上演出。

描写了一个十六岁的姑娘代表她母亲参加伯父的葬礼时的心情，是优秀的短篇小说。它通过少女天真的眼光描绘了葬礼的经过。从这个题目也看得出，幸田文的世界是"和服"较合身的那一代人的世界。这保证了这位作家文体的稳重性。在客观小说方面，幸田文的才华表现在长篇小说《流逝》（昭和三十一年新潮社出版)中。作品以女作家少有的冷静的态度，通过作品中一个在妓院里当佣人的妇女的目光描绘了人间百态。

> 厚密的头发向两边分开，留到脖颈边，显得很年轻。这么年轻的小伙子当了车行的车夫，他流利地讲客套话。车夫对女佣人说话说得这么柔和、这么好听。可是，好听的话往往使人感到一种说不出的悲哀。

车夫指的是人力车夫，战前花柳界的文明气氛也反映在他们身上。作者一方面为"说不出的悲哀"、"好听的话"受感动，另一方面，以清醒而尖刻的目光观察妓院里的人们患得患失的情景——这部作品的现代意义就体现在这里。

男人的性格是主动的。与之相反，女作家的感情往往扎根于有积极意义的保守性。妇女志愿当作家，表明了她已经有所觉醒。和圆地文子、幸田文同样生在东京的芝木好子，在昭和二十年代处于停滞不前的状态。她发表《洲崎乐园》（昭和二十九年十月《中央公论》)之后，重返文坛。以这部作品为开端，她写了一系列"有关洲崎的作品"。洲崎曾经是妓院集

中地区，而战后变成"赤线地区"。作品以洲崎为背景，描写娼妓怎样独立谋生，出现在那里的男人又是怎样一种情况。作品刻划了庶民地区的特点以及战后的风俗。芝木好子的东山再起给人们留下深刻印象。但是，在某些地方人们感到长在浅草的芝木好子意识到庶民文化消失了才写出这部作品的。之后，芝木好子从《豆腐皮》(昭和五十五年九月《群像》)开始，从事三部曲的创作，描写一家三代人的历史的一系列作品。其中第一部《豆腐皮》有如下一段：

> 我们和伯母一起边喝汤，边谈豆腐皮。(中间略) 祖母把与豆腐皮有关的往事给我们谈了一个晚上，可能那是祖母对往年的回忆吧。如果祖母知道有一位诗人作过这样的诗，她一定会说"这首诗正说到我心坎上了"。
>
> 我化成草木之时，
> 谁会把败亡的历史
> 刻在我的墓石。

为年轻的读者作了一个注解："豆腐皮"是作豆腐的时候加工而成的食品，引文中的"一位诗人"就是萩原朔太郎。这部三代记从明治二十一年开始，与后来的《隅田川》(昭和三十六年九月《群像》)、《丸内八号馆》(昭和三十七年八月《群像》)组成三部曲，是芝木好子的代表作。

大原富枝发表了《链霉素聋子》(昭和三十一年九月《文艺》)，从疗养中的结核病人的立场观察外界的人间戏剧。另

外证明了生活在闭塞的世界中一个女人的眼睛能发挥多么大的认识能力的，就是大原的代表作《名叫婉的女人》（昭和三十五年讲谈社出版）。这部作品以受土佐藩残酷的刑罚而被禁闭几十年的一个女人的生涯为中心，描述她的亲人和外界的动态。它以女主人公回忆的形式，展开故事。在女主人公被释放时，是这样写的：

> 我们在幽禁中去世的兄弟灵前供灯，然后谈到深更半夜。我们这五个女人，其中两个已经老态龙钟，其他三个也不算年轻了。我们哭累了，谈累了，到了快天亮的时候，才各自回到自己的房间去就寝。

隐藏在这部悲惨的小说深处的，是由于被关进牢里，与世隔绝，因此更加强烈地燃起的对"生命"的执拗的渴望。

其他的女作家，如平林泰子，前一段时期刚写过《这样的女人》（昭和二十二年筑摩书房出版）和《地底之歌》（昭和二十四年文艺春秋新社出版），这一段时期没有什么特别优秀的作品。中里恒子这一段时期的作品，比不上她在昭和四十年代以后写的一系列好作品。文学史与作家生涯的起伏不一致，这是难免的偶然性吧。壶井荣发表的《二十四只眼睛》（昭和二十七年光文社出版）很受欢迎。此外，她还写过《新妇礼服》（昭和三十年八月至十二月《群像》）。网野菊写过《樱花》（昭和三十五年七月《群像》）等优秀短篇。她后来写的连载小说《摇曳的芦苇》（昭和二十九年讲谈社出版）和描述市川团藏去世的

名短篇《一生仅一回》(昭和四十一年十一月《群像》)是值得推荐的。

宇野千代的《阿凡》(昭和三十二年中央公论社出版)，也是女作家在这个时期取得的收获之一。宇野千代在战前发表过《艳情忏悔》。她善于"讲故事"，是大家公认的。《阿凡》是以一个男人"讲故事"的形式写成的。作品的主人公"我"被艺妓迷住了，却被阿凡抛弃了。后来，"我"和阿凡重逢，决心改变生活方式——大致上是这么一种内容。这部小说的魅力是在"故事"中突出了染布工人"我"的手艺人脾气以及作为一个男子汉的优点和弱点。

> 说起来，人真是轻率的。本来就是一时的愚蠢的胡闹。我推一推阿凡的肩膀，小声说："明白了吧。"(中间略)
>
> 阿凡身穿白色单衣，顺着杂草丛生的河堤上一条小路走去，身影渐渐变小。我一直站在那里，望着她的背影，直到她消失在曲尺町小巷。

从这部作品《阿凡》开始，六十年代以后，宇野千代开展了丰富多彩的创作活动，发表了《风音》(昭和四十四年中央公论社出版)、《一个女人的故事》(昭和四十七年文艺春秋出版)、《淡黑色的樱花》(昭和五十年新潮社出版)等。

昭和文坛史记载着宇野千代与北原武夫过了一段很长时间的夫妻生活。到了战后，北原武夫在前半期没有什么特别优秀的作品。不过，《自白性的女性论》(昭和三十三年讲谈社

出版)最初曾在《群像》杂志上发表，所以她的论文的水平大大地超过她那种说教式的一般的女性论。这部作品的单行本初版封面纸带上印着三岛由纪夫的评语："私小说喜欢鼓吹日本式的体验主义的胜利。与之相反，这部作品爽快地叙述一切体验主义的败北。"这"体验主义的败北"一针见血地道出北原武夫的艺术本质。遭到体验主义的败北之后，北原武夫反败为胜，写出了三部曲《情人》(昭和四十七年讲谈社出版)，这是他创作史上光辉的最后一页。

井上友一郎写过《绝壁》(昭和二十四年改造社出版)，这是以北原武夫和宇野千代为模特儿的恋爱小说。现在，井上友一郎已经被人遗忘了，可是在战后的一段时期，他的确代表着某一方面。

富有知识分子风格的作家们

"昭和最初十年的作家"这个概念不太明确。假使把它理解为从昭和十年前后开始创作活动，而在昭和最初十年已经树立了自己独特文风的作家，那么，应该举出高见顺、伊藤整、丹羽文雄、舟桥圣一、石川达三、北原武夫、阿部知二等人吧。不过，如果从昭和初期左翼文学的挫折"转向文学"这一方面来考虑的话，应该把太宰治、高见顺、岛木健作等人划在一起。假如把通常被称为"无赖派"的坂口安吾、石川淳等人也考虑进去的话，问题就显得更加复杂了。假如进一步考虑"战后派"作家们在昭和最初十年或多或少受过昭和初期文学的影

响这个因素，那么，问题就简直无法解决了。

现在我们不想直接谈论这个问题。如果以昭和三十年前后的作品为中心加以探讨，那么划分的标准应该是：是不是主动地起过战后“知识分子”的作用。永井荷风、谷崎润一郎、志贺直哉等这一代人，在昭和最初十年，已经高龄，既不要服兵役，也不被征去当随军记者。与之相反，在昭和最初十年，二十到三十多岁的作家都或多或少被迫协助战争。不管他把战争看做外部的暴力也好，或者在思想、文学的领域里进行过反抗也好，归根结底，要根据作家本人的本质加以评价吧。

首先看看最富有“知识分子”风格的三位作家：高见顺、伊藤整和阿部知二吧。高见顺发表《在我的心底里》（昭和二十一年三月至二十二年三月《新潮》，未完），回忆了自己的出生，由此开始了战后的创作活动。精神病治愈后，他写了《这位上帝的呕吐》（昭和二十九年讲谈社出版）。它所反映的不安和恐惧的心理，不只是由疾病引起的，它的根源在于人的内心深处的感性。《生命之树》（昭和三十三年讲谈社出版），是描述一个年轻女人的艳情小说，作者在这里要探索的是“生命”的意义。值得注意的是，在这个时期，他同时撰写《昭和文学盛衰史》（昭和三十三年文艺春秋新社出版）。《这位上帝的呕吐》所表现的不安和自我虐待，与《故旧难忘》的自我虐待有一点共同之处，那就是：为了克服精神病所引起的孤独性，一方面象《生命之树》那样，向色情描写发展，另一方面，从风俗的角度探索昭和文学的发展——他这样做是理所当然的，因为要全面地论述时代史，就必须先确认自己的个性。《生命之树》

中，主人公在加尔各答的加里神殿，为原始的生命力所感动时，这样说道，

> 人这条生命本身的叫喊、举动，怎么能说是狂猖，怎么能说是无知，怎么能说是愚昧？

高见顺在这里表达了对“生命”的渴望，带有信仰生命的自我陶醉感。这与《昭和文学盛衰史》的饱满的散文精神成了鲜明对照。把这两者统一起来的作品便是在《文学界》（昭和三十五年一月）开始连载的《厌烦感》。从此，高见顺战后的工作开始达到顶点。《厌烦感》把一切都用强有力的“叙述”统一起来，生动地描绘了隐藏在昭和史背后的带有流氓习气的过激主义者的命运以及这个时代的风俗。

当高见顺苦于精神病的时候，伊藤整正被卷入“贾泰莱案审判”的旋涡中。这次审判的结果，他被判有罪。在这当中，他写过《审判》（昭和二十七年筑摩书房出版）。伊藤整阐明过“组织与人”的关系，他同时对刑法这个规范也表示了对抗。《火鸟》（昭和二十八年光文社出版）通过话剧探索“组织与人”的问题。伊藤整抱有基督教式的原罪意识，他的《泛滥》（昭和三十三年新潮社出版）是试图剖析个人的自私，把私心在社会上的表现写成小说的。在伊藤整的业绩中不能遗漏的是自传式长篇小说《年轻诗人的肖像》（昭和三十一年新潮社出版）以及从昭和二十七年一月起在《群像》开始连载的《日本文坛史》吧。《日本文坛史》写到明治时代为止，共十八卷。它生动

地刻划了生活在历史洪流中的作家们的形象，是伊藤整的代表作之一。伊藤整对近代日本文学有深刻的了解，在小说理论方面也留下巨大业绩。《日本文坛史》发挥了他作为作家和评论家的特点，是一部规模宏伟的作品。

> 明治四十三年(一九一〇年)一月二十四日，从下午五时三十分起，东京西面的天空出现了象扫帚一般的红色星星，约莫过了二十分钟后便消失。这个奇怪的星星，不仅在东京，而且在前桥、甲府、松江等地也看得清清楚楚，于是惊动了日本全国。

这是哈雷彗星。明治四十三年出现时，把它作为不吉利的预兆加以记载。这个记载活在历史当中。明治四十三年是发生“大逆事件”①之年。上面引用的文章，把当时社会上的不安以及作家们对不公正审判的反应生动地反映出来了。

伊藤死后，濑沼茂树继承了这一项工作。到了昭和五十一年末，濑沼写到夏目漱石去世的一年(大正五年)。继《日本文坛史》之后，伊藤整所写的小说中，《变容》(昭和四十三年岩波书店出版)最为优秀。顺便提一提，为日本近代文学史馆的开设，高见顺和伊藤整都立下了巨大功劳。

阿部知二在战后写了《黑影》(昭和四十二年二月《群像》)，博得好评。昭和二十八年，他写了《人工庭园》(同年八

---

① 诬陷幸德秋水等人谋害明治天皇而处以死刑的大冤案。

月《群像》)。作品一开始就向读者暗示有人在湖里自杀。这是揭穿女子大学僵化的教育方针的小说，从几个角度解开谜底的手法是很新鲜的。战前，阿部知二提倡过唯理智论的文学论。他运用这个理论创作了这部作品。当时，阿部把很大精力倾注于社会活动。他作为"五一节事件"的特别辩护人进行过活动之后，继续关心社会问题。六十年代以后，取材于教科书问题，写了《白塔》(昭和三十八年岩波书店出版)。阿部知二还翻译过麦尔维尔的《白鲸》。我们不能忽视阿部知二作为英美文学家所起的作用。

坂口安吾与石川淳

在通常被称为"无赖派"的作家当中，太宰治在这个时期以前早已去世了。坂口安吾也在昭和三十年离开人间。给他过于年轻的晚年增添光彩的杰作，便是《夜长姬与耳男》(昭和二十七年六月《新潮》)。雕刻佛像的耳男与神秘而刻薄的夜长姬的故事，表现了人间最深厚的情意。

"要是你爱她，你就得咒骂她，杀死她，对她寸步不让。你雕不好弥勒佛，就是为了这个缘故。你雕刻的妖怪特别好，也是为了这个缘故。你要把一条蛇挂在天花板上，象刚才几乎要把我杀掉那样，拿出那一股劲去把活儿干好……"

夜长姬的眼里露出笑意，然后紧紧闭上。

不管人生也好，或者文学也好，归根结底是这么一回事。安吾的生涯和文学充满着一个人的热情。与之相反，石川淳以富有理智的造型力和孤高形成了另一种文学。石川淳发表了《无尽灯》（昭和二十一年七月《文艺春秋》）、《废墟上的耶稣》(昭和二十一年十月《新潮》)，开始战后的文学活动。他写了《鹰》(昭和二十八年讲谈社出版)，开创了非凡的未来小说。小说的主人公被专卖公社开除后，学得未来语，加入秘密组织，得到化为鹰的女人的拯救。作者反对现实主义手法，主张通过文学开展精神运动。这部作品的结构体现了他的主张。石川淳具有日、汉、洋各方面的修养，兼备江户趣味和西欧式理智。他的文章个性很强，一看便知道出自他之笔的。他的理智与私小说阴暗的世界尖锐地对立着。以精神活动通过语言活动开辟虚构的世界——他的这种创作方法，给对小说的写作方法具有独立见解的少数作家，如安部公房、大江健三郎、丸谷才一等人以巨大影响。在这个时期，石川淳最好的作品应该是《紫苑物语》(昭和三十一年讲谈社出版)吧。这部小说的主人公宗赖是射箭的高手。平太是在岩石上雕刻佛像的工匠。宗赖对平太怀有敌意，以箭射穿佛首。在小说末尾，两个仇敌展开了一场激烈的斗争。那个虚虚实实的神秘场面，是战后在日本出现的最好的文章之一。

皓月当空，银光四射，可是山谷里却笼罩着黑暗。从边缘的悬崖上传来声音。(中间略)震耳的声响传到紫苑

的丛林来。尽管月光撒满岩山，这里却是风雨交加。狂风呼啸，阴雨连绵，一切声响都那么可怕，那么悲伤，忽急忽慢，富有节奏，似乎是自然在歌唱。不知唱的什么，余音通宵达旦震荡着人们的心房。人们说，那是一支鬼神之歌。

在这以后，石川淳又写了《白头吟》(昭和三十二年中央公论社出版)，并完成了巨作《荒魂》(昭和三十九年新潮社出版)、《至福千年》(昭和四十二年岩波书店出版)。永井荷风去世时，石川所写的悼词《败荷落日》(昭和三十四年七月《新潮》)，结构严谨，是一篇著名的文学作品。

檀一雄与坂口安吾并驾齐驱。他在昭和二十年代完成了以"律子"为主人公的一系列家庭小说之后，主要撰写报刊小说。但是他一直没有放弃过创作纯文学的心愿。在临死之前，他完成了《火宅的人》这部好作品就是一个明证。

丹羽文雄、舟桥圣一、井上靖等

不过，我们不能否认日本的散文语言是来自现实主义传统的。石川淳把虚构的内容推向抽象化的极点，这应该说是少数例外。我们不能否认，由于准确地刻划了现实，现实主义手法才达到完美的地步。

丹羽文雄在战败初期写了《讨人嫌的年龄》，达到创作的一个顶峰。他继承了近代现实主义的创作技巧。一直在思考佛教所说的罪孽问题。因此，和约缔结后不久，发表《蛇与鸽

子》(昭和二十八年朝日新闻社出版),荣获野间文艺奖。这部作品以战后社会为背景,以新兴宗教作为营利事业的一个人为一方,以静观这个情况的人物为另一方,观察描写了被教义吸引的无数信徒。客观上是营利事业,但信徒在主观思想上却认为它是拯救——作品刻划了这个矛盾,有独到之处。如果说得夸张一点,这部作品描写了把热情倾注于教祖的一群信徒,也许可以说是在冷静地描绘政治上的极权主义的原形吧。

> 绪方扫视了车上的人。他们把绝对的信仰倾注在日莲①上。到日莲宗总部就要把自己托给明主,明主就是日莲的代理人——他们设立了这样一套道理。托给明主就是说能把自己化为虚无。绪方看不起他们,但是不知什么缘故,心里总是有些激动。

故事在"看不起"和"激动"的矛盾中生动地展开,饶有风趣。作者把被邪教吸引住的庶民看做蠢人,但是这种愚蠢又是令人哭笑不得的。小说的讽刺性就体现在这里。丹羽喜欢描写"性"问题。但是人的欲望不只是"性"方面的。《蛇与鸽子》处理了宗教经营者的问题,有了广泛的社会意义。

之后,丹羽开展丰富多彩的创作活动。到了昭和四十年代,倾注自己的宗教观念完成了毕生的大作《一路》(昭和四十一年讲谈社出版)。

---

① 日莲是日本佛教的一派,日莲宗的创始人。

大致上和丹羽文雄同一个时期开始创作生涯的石川达三和舟桥圣一，在这一段时期没有写过特别好的作品。石川自从战前发表《苍生》以来，直到战后所写的报纸小说，总是与市民、大众共呼吸。他写了不少作品，应该对他这四十年来的成就作一个全面的评价。舟桥圣一在昭和三十年代后半期完成了《一个女人的远景》(昭和三十八年讲谈社出版)。这部作品散发着色情，作者本人是希望这部作品能载入史册的吧。《一个女人的远景》以女主人公维子为中心，由五个故事组成。作品描写了和泉式部①。舟桥圣一对平安时代文学造诣很深，给故事添上古典色彩。题名中的"远景"是主人公所处的远景，同时又是主人公所展望的远景。在《雪与狐狸的远景》中有这样一段：

> 一场骤雨刚过去。大雨倾盆的时候，海面白茫茫，不仅看不见远方的渥美半岛、知多半岛以及筱岛，连常盘馆前面的竹岛也模糊不清。从云层中间，隐约地露出了蓝天。蒲郡以风景优美著称。一年四季阵雨过后的大海和蓝天的风景尤为美丽。

井上靖虽然和上述几个作家是同一年代的人，但登场较迟。他写过长篇《天平之甍》(昭和三十二年中央公论社出版)、《敦煌》(昭和三十四年讲谈社出版)以及中篇《楼兰》(昭和三

① 平安时代中期的短歌作家。

十三年七月《文艺春秋》)。《天平之甍》描写唐朝时代到中国留学的日本和尚的活动，作品中四个留学僧各自抱着自己的理想和热情，经历了不同的道路。有的人抛弃学问、云游四海。有的人埋头准备邀请唐僧鉴真东渡日本。早于这四个留学僧赴唐、多年专心抄写佛经的老和尚业行，偕同普照返回日本时，他们所乘的船遭遇台风而失事，佛经被大海吞没，他的一切努力化为乌有——这个场面是小说的高峰吧。

……一卷卷经书，似乎颤抖着掉进浪涛之中，消失在漂浮着绿藻的海底。隔着短暂的时间，一卷接着一卷沉入海底的情景，确实使人感到事物永不停止地在运动。损失是无可挽救的了。海上的这种景象跳入普照的眼帘的时候，他听到业行悲痛欲绝的喊叫声。

从《天平之甍》开始的井上靖的历史小说，包括《敦煌》、《楼兰》在内，作品的主人公好象不是人，而是时光和命运。《敦煌》的主人公赵行德，尽管野心勃勃、享受荣华富贵，却抵抗不住时光的流逝。《楼兰》所描述的小国楼兰，也只能受大自然和周围各国的变化所支配。《敦煌》的结尾如下：

夜幕慢慢地垂落下来。月亮洁白的表面渐渐发亮，不久便有点发红。在月亮周围，星星开始发出亮光，终于满天繁星熠熠生辉。行德直盯着天空，几乎要昏迷过去。

(中间略)

行德又躺了下来。不知从哪里传来骆驼悲哀的叫声。听着，听着，不知是睡着，还是昏迷，意识渐渐模糊起来。

作品以叙事诗般的语言描写了人间的变幻无常。它使人感到宛如从天上直射过来的光线照出了地上的人类似的，具有与一般故事迥然不同的文学特点。把这个特点发展下去的结果，就是《风涛》（昭和三十八年讲谈社出版）的诞生。这是井上靖战后作品中的名著之一。

此外，永井龙男写了《枯黄的草坪》（昭和三十一年一月《新潮》）、《我的眼睛》（昭和三十二年一月《周刊朝日》增刊号）、《一个》（昭和三十四年八月《新潮》）等质量极高的短篇作品，达到日本短篇小说的一个顶点。永井的短篇作品，以淡泊的笔触表现人生的美丽片断。后来，他又发表了《梅雨及其他》（昭和四十一年讲谈社出版）、插有川上澄生的版画的《石版画东京》（昭和四十二年中央公论社出版）等优秀的作品集。

川崎长太郎发表《抹香町》（昭和二十九年讲谈社出版），博得好评。这是以小田原为背景，描写了没落的作家和娼妓之间的关系的。之后，他还写过几篇好短篇。此外，木山捷平、丸冈明、中谷孝雄、田村泰次郎、八木义德、田宫虎彦等人也写了朴实而富有个性的作品。

现在想谈一谈和田芳惠和野口富士男。和田当过编辑，也研究过樋口一叶。他写过《一叶日记》（昭和三十一年筑摩书房出版）。他的作品《灰尘之中》（昭和三十八年光风社出版）荣获直木奖之后，确立了他的作家的地位。《灰尘之中》原来

是樋口一叶日记中一个章节的标题。之后，他又写了一些好短篇。最后发表了长篇《阴暗的河流》（昭和五十二年河出书房出版）。野口富士男实际上早就开始文学活动，出版过《黑夜里的我》（昭和四十四年讲谈社出版）等私小说式的作品集。他的《德田秋声传》（昭和四十年筑摩书房出版）是有份量的评传文学。《我们的荷风》（昭和五十年集英社出版）也是同类作品。和田芳惠和野口富士男的基础是"秋声式作风"。在近代日本的作家中，志贺直哉和田山花袋的末流居多。和田和野口虽身在其中，却作风朴实，焕发着与众不同的光彩。

第十一章　素负盛名的作家们所取得的成就(三)

——战后派及其周围的作家(一)

大冈升平声望提高

《群像》昭和三十年(一九五五年)九月号发表了"读者推选的战后优秀作品"投票结果。

小说方面前十篇如下：

一、野间宏的《真空地带》	一五七(票)
二、川端康成的《山音》	一〇一
三、中野重治的《五脏六腑》	八八
四、伊藤整的《火鸟》	七七
五、太宰治的《斜阳》	七六
六、椎名麟三的《在自由的彼方》	七二
七、大冈升平的《武藏野夫人》	七〇
八、武田泰淳的《风媒花》	六二
九、大冈升平的《野火》	五九

十、大冈升平的《俘虏记》　　　　五九

第十一名便是三岛由纪夫的《带着假面具的自白》。

前五位作家如下：

一、大冈升平	一九四（票）
二、野间宏	一九一
三、三岛由纪夫	一七二
四、太宰治	一七〇
五、川端康成	一六四

在文艺评论方面，中村光夫和伊藤整得到压倒多数的票数，远远超过小林秀雄。以上这些票数可以认为代表战后第十年的读者的思想认识的。再过五年之后，《群像》举办了由作家和评论家投票推选的"战后最优秀作品五篇"的活动。

结果如下：

一、大冈升平的《野火》

二、野间宏的《真空地带》

三、大冈升平的《俘虏记》

四、川端康成的《山音》

五、三岛由纪夫的《金阁寺》

第六位是谷崎润一郎的《少将滋干的母亲》，第七位是安

冈章太郎的《海边情景》。统计者山本健吉说，大冈升平的抬头是"令人惊讶"的。缔结和约后，战后派有了新的转折点。对这一点，佐佐木基一在《"战后文学"是幻影》一文中这样写道：

> 野间宏的《青年之环》半途而废，埴谷雄高的《亡魂》也未完结就搁笔了。在《红色孤独者》的写作过程中，经历了一场苦战之后，椎名麟三从一个观念过剩的作家变成一个善于写小说的能手了。大冈升平至今还没写出比《俘虏记》和《野火》更好的战争小说。

这是昭和三十七年那个时候对处于转折期的战后派所作的评语。可是，历史的发展打消了佐佐木的顾虑。野间宏的《青年之环》于昭和四十六年完成。埴谷雄高的《亡魂》于昭和五十一年作为定本《亡魂》出版。大冈升平于昭和四十六年完成了《莱特岛战记》。

昭和二十七年二月，《野火》和《真空地带》同时问世。当时正是盟军结束对日本的占领之前两个月。占领时期的文学，以这两部作品作"压台戏"。《野火》文体上的成就表现在如下的鲜明的自然描写：

> 阳光撒满河滩。拱形的天空光辉灿烂，白云飞动。河岸的斜面，竹林繁茂，苍翠葱郁，和风习习。大概是雨季涨过水的缘故吧，漂流过来的木材搁在砂石上，已经干燥了。只见中间有一条小路，已经被人踩硬了。我便顺着

这条小路走了下去。

河流拍打河岸造成深渊，或扩散形成白色的浅滩。黄昏时河鹿在阴暗的深渊近旁鸣叫，天亮后山雉在河岸高处啼鸣。

这幅风景，好象是映入临终的人的眼帘似的风景。它是处于生死关头的人所看到的景象，同时它又好象是时间停止时出现的景象。《俘虏记》记载了日期，《野火》却没有。时间有"永远"与"现在"两种。作者为了揭露吃人肉的罪行，不得不以狂人手记的形式撰写。《野火》之所以接触到超越人间的价值观的领域，其理由也就在这里。在这以后，大冈升平写了《氧气》(昭和三十年新潮社出版第一部)，可是只写了一部就搁笔了。然而，人们应该记住，他从昭和三十四年起开始写《花影》(昭和三十六年中央公论社出版)，并出版了中原中也的传记《晨歌》(昭和三十三年角川书店出版)。

从题材来说，《花影》是和《武藏野夫人》同类的作品。可是它含有安慰死者灵魂的意义。从这一点来看，可以说是把《野火》、《莱特岛战记》等大冈作品中的主题思想在银座酒馆的女招待身上复现吧。《野火》中的田村一等兵象征着在战场那样严酷的现实中表现出来的"纯洁"。《花影》描写了女主人公叶子在银座之夜这样严酷的现实中，纯洁被践踏，以至被迫自杀的故事。文章简洁精练，字里行间流露着切切哀感。叶子与各种各样的人打着交道，生活在酒馆这个世界。暗示标题《花影》的如下一段，最富有美感：

两人一起留在吉野是不可能的了。但是他又不想在樱树下自杀，他可没有这种风流趣味。站在樱树下，抬头仰望，只见花瓣又薄，又脆，似乎透过樱花看得见蓝蓝的天空。

太阳高悬天空，和风习习。大地上花影重叠，随风摆动。

假如叶子是幻花，那么，就是采不到这朵花，只要能踩上花影，也就心满意足了——松崎望着空无一人的坡道在心里暗道。

不仅松崎，而且周围的人们的自私以及一些偶然的因素把叶子逼上死路时，作者倾吐了对女主人公的同情，安慰了她的灵魂。叶子在自杀前，作了一场梦，梦见战时身穿裙裤的情况。下面引用的一个场面，与上述场面形成了对照。

太阳高悬天空，花影照直地映在大地上，重叠着。埋在这棵树下的就是叶子。花影也映在叶子身上，沉重的光线穿过她的身体，渗透到大地。

大冈升平的作品所表达的安慰"纯洁"灵魂的主题思想，是来自中原中也的思想的。大冈对中原表示共鸣，这也就使他在经受住战争考验之后必然产生安慰死在菲律宾战场的战友灵魂的心情。《国文学》(昭和五十二年三月)的《大冈升平专刊》中对谈的题目是《政治与纯洁》，这具有象征意义。在大

冈看来，“纯洁”的对立面就是“政治”。战争可以说是政治的一种表现。大冈认为“政治”只有消灭“纯洁”才会存在。因此，为了安慰“纯洁”的灵魂，就得控告“政治”。尽管《莱特岛战记》和《花影》题材迥然不同，却含有同一个作家的同一种主题思想，其原因就在这里。

安慰“纯洁”灵魂的主题也表现在中原中也传《晨歌》。大冈以青年时期与中原的交游为基础，重视事实，撰写传记。大冈不轻易地颂扬中原，甚至冷静地客观地描绘中原对小林秀雄的妒嫉心理。可以说，这是以有力的笔触写出的“灵魂之歌”。他坚持尊重事实，努力抹杀“自我”。尽管如此，还是不能完全抹杀掉“自我”，因而使人感到有一种安魂和抒情的味道——大冈升平作品的魅力就在这里。六十年代以后，正如下一章将叙述的，大冈一方面参加一场争论，一方面完成了《莱特岛战记》。

三岛由纪夫的中期作品

三岛由纪夫编过一本书，叫做《怎样度过青春时代》（昭和三十年要书房出版），知道这本书的人并不多。那么为什么要提起这本书呢？因为三岛当主编的这本书上，还列有野间宏、中野好夫、荒正人等人的名字。也许读者对此觉得奇怪吧。不过，在昭和三十年前后的时代环境中，这是不足为奇的。花田清辉在《圣塞巴斯蒂安的脸庞》（昭和二十五年《文艺》）中，评三岛的《带着假面具的自白》为日本二十世纪文学的开端。又

如发行文学全集时，把大冈升平和三岛由纪夫的作品合编在一本，也是当时的常识。五十年代，出现了“思想上的和平共处”，献身于“共产主义”的野间宏和献身于“美”的三岛，被视为战后派作家的两极而引人注目。而三岛和大冈位于非政治性作家的顶点。虽然后来三岛不愿意被人列入战后派作家，可是当时他却作为战后文学的旗手感到骄傲的。

三岛由纪夫是发表《带着假面具的自白》和《爱情的干渴》而显露头角的。之后，他写了《禁欲》（昭和二十六年新潮社出版）以及它的第二部《秘乐》（昭和二十八年新潮社出版）。这部作品，使个性倔强，经常咒骂世道的桧俊辅和他同性爱的对方、美貌的青年南悠一形成鲜明对照，展开华丽的故事。美貌的青年悠一，有王尔德式的颓废主义性格，同时具有《带着假面具的自白》中的圣塞巴斯蒂安的面貌。这表明了三岛到希腊旅行之后，开始倾向于古希腊的男性美。

在这个时期，三岛的作品中水平最高的是《金阁寺》（昭和三十一年新潮社出版）。这部小说，以口吃的青年为主人公，描写他放火烧毁金阁寺的经过。正如作者所说，这是利用作者本人的脾性写成的故事。

虽然父亲从来没有说过金阁寺金光闪闪，可是，父亲常说，金阁是人间最美的。根据父亲的话，又根据金阁的字面、音韵，我在心中描绘的金阁真是了不起的了。

看到远方水田在阳光下闪闪发亮，我以为那是金阁的投影。（中间略）我透过山谷间的晨曦，看见金阁耸入

云霄。

作品中的主人公“我”，在心中描绘了金阁的最理想的形象。可是，当“我”到金阁寺当小和尚以后，却看到“庐山真面目”。随着战局吃紧：

> 打那以后到战争结束，这一年当中，我和金阁最亲近了。我为它的安全担忧，我沉醉于它的美。（下略）
>
> 在这个世界上，我和金阁面临着共同的危险，这一点给了我鼓励。我发现了美和我之间的媒介。我觉得一向拒绝我、疏远我的美和我之间架起桥梁了。
>
> 火焰既会烧毁我，也会烧毁金阁——这种想法使我陶醉了。

“我”是这样沉醉在与金阁寺合为一体的心情的。可是，战争一结束，主人公“我”不由得产生这样的想法：

> 八月十五日火焰般的炎夏的阳光，至今浮现在我眼前。人们说，一切的价值崩溃了。可是，恰恰相反，在我心中，“永远”觉醒了，复活了，主张起它的权利来了。

这里所说的“永远”，是永远维持庸俗的日常生活的意思。正是三岛的历史观使它产生这种认识的。三岛觉得战败给人们带来的，不是解放，而是回复了讨厌的日常性。不久，主人公

心中的金阁的幻影变成他现实生活中的障碍了。主人公在现实的金阁生活时目睹住持道德上堕落。于是在愤恨之余，烧毁了金阁寺。这是毁灭现实，追求理想的行为，同时又是对成为现实生活中的障碍的金阁进行报仇，从而走向现实生活的努力。《金阁寺》是昭和三十一年"读卖新闻最佳小说三篇"中的第一位，是评选人全体一致投票推荐的。的确，它有这样的份量。

三岛在《金阁寺》达到表现手法的一个顶点。之后，他又写了《镜子之家》(昭和三十四年新潮社出版)。作品描写了出入于有点神秘的女主人公镜子家的形形色色的人物。在所谓"精神"和"行动"之间的矛盾中，使人感到虚无主义的气味——这就是这部小说的特点。比如说，对宗教性政治团体，有如下一段对话：

> "我为什么可以不相信？"
>
> "因为越是不相信就越是精明。首先，我就是这么一个人。我清楚地知道我自己是不相信的。我还知道：有些人清晰地看到外界有这么一种思想，便利用它，使自己陶醉，始终注视着自己的死和别人的死——这才是最精明的团员的条件。"

思想再也不是发自内心的了。思想是外界给予的，是到行动的跳板、媒介。他以这种虚无主义观察昭和史，写出《忧国》(昭和三十六年一月《小说中央公论》冬季号)，并发展到后期的作风。《忧国》问世的这一月份，正是大江健三郎发表《十

七岁》的时候。后来，三岛又写了《美丽的星辰》(昭和三十七年新潮社出版)、《林房雄论》(昭和三十八年新潮社出版)、《英灵之声》(昭和四十一年河出书房新社出版)以及《富饶之海》(四部曲，昭和四十四年至四十六年新潮社出版)等作品。

不仅在小说方面，而且在戏剧方面，三岛都起了很大作用。《鹿鸣馆》(昭和三十一年十二月《文学界》)是一部优秀剧本。把能乐和近代戏的手法结合起来而写成的《近代能乐集》(昭和三十一年新潮社出版)是这一段时期的收获之一。作者在作品中，使现实的世界和幻想的世界交织在一起，从各种角度观察描述了生活在幻想中的人们所演出的戏剧。三岛的戏曲，到了后期写的《萨德侯爵夫人》(昭和四十年十一月《文艺》)，达到了最完美的表现手法。

野间宏和椎名麟三

不问政治的作家们，在这个时期都比较顺利。与之相反，关心政治的作家们却没有写出堪称代表作的作品。如果只是以作品为中心写文学史的话，可以用“收获不大”一句话解决了。看作品的眼光是读者的或别人的眼光。可是，要抓住时代的脉搏，就必须从内部看。如何判断椎名麟三的《美丽的女人》(昭和三十年中央公论社出版)：是不是作者改变了已往的看法呢，还是作者更加成熟了呢——立场不同，必然对此产生不同的看法。在这个时期野间宏刚完成了《真空地带》，还没有着手撰写《我的塔耸立在那里》(昭和三十七年讲谈社出版)

和《青年之环》(昭和四十六年完成，河出书房新社出版)。在这过渡时期，长篇方面，他写过《地翼》(昭和三十一年河出书房出版上卷，未完)以及《骰子世界》(昭和三十四年文艺春秋新社出版)。

《骰子世界》是代表战后派文学理念的"全体小说"的试验性作品之一。它取材于证券交易，规模宏伟。小说主人公大垣对证券交易的内幕一无所知，但是，无论如何，他必须在赌注中取胜。既然资本主义社会是"资本"起决定性作用的社会，那么，社会的决定因素——股票，也就不能不引起作者的关心了。说来，左右股票行情的魔术般的威力和在其中产生的偶然性的因素——这一切都必定煽起走进这个世界的人们的狂热。作品表现了外界的变动和人们内心活动之间的矛盾，反映了作者以实事求是的精神对待无情地瞬息万变的外界。

可是，尽管买主蠢蠢欲动，人造丝的交易情况依然如坠入五里雾中变幻莫测。看来，目前没有任何力量可拨开人造丝股票行情的迷雾。上一个月，报纸报道印尼把通货盾贬值。其实，不是全盘贬值，而只限于部分旅行支票、信用证。今年六月，印尼规定的出口限制还没有放宽，对日本的出口只批准四六〇万美元。而且，其中，纤维方面只有一九〇万美元，比原来的预定少得多。不过，听说九月份还会补充批准一点。既然是这么一种情况，贷款只能减少一点出口物资滞销的困难，但起不了多大作用吧。

把人作为外面社会政治变动的函数看待，将这种观点运用于文学创作方法的，是昭和初期从横光利一开始的。对社会机构所具备的偶然性的认识，在《骰子世界》中，其认识的规模扩大了。规模的扩大是使人感到内部和外部分裂的原因之一。一向剖析外界的野间宏，开始把目光转向内部时，不能不写出《我的塔耸立在那里》。这对野间来说是必然的发展。

在这一段时期，野间宏不仅在文学运动的领域里开展启蒙活动，而且，在其他许多领域里也从事过活动。这不能简单地说他的活动太分散了。昭和三十年成立的"后天会"，除了野间以外，不仅武田泰淳、埴谷雄高、堀田善卫等对政治较关心的作家参加，而且连中村真一郎、梅崎春生等人也参加。中村真一郎的《战后文学的回忆》(昭和三十八年筑摩书房出版)告诉我们，过份地以政治观点来区分战后派文学是毫无意义的。《骰子世界》的作者，同时又是《惊异钞》(昭和四十四年筑摩书房出版)的著者，这并不值得大惊小怪。在小说理论上，野间和中村真一郎有共同之处，也不足为奇。野间宏这一段时期的工作是如此丰富多彩的。

野间宏在《惊异钞》描写了佛教世界，椎名麟三却表现了基督教世界。战后初期，椎名探索人们被观念束缚着生活的情况。他写了《在自由的彼方》(昭和二十九年讲谈社出版)，描述了自己的成长过程。这部自传式小说，在手法上属于现实主义的传统方法。椎名虽然肯定自己的存在，却把过去的自己看做"死尸"。

我有一张已经发黄的旧的四寸像片——正面的半身像片。那时候我还是一个十七岁的少年，剃光头，前额上已经出现晚年的特征，拔顶了。好象老鼠一样胆小的眼睛，蒜头鼻子，稍微大一点的嘴巴，难看的耳朵。

从上面这一段叙述看得出，这部作品不是抽象地而是具体地描绘人物的。作者以沉着的笔调描述主人公山田清作从少年时期到青年时期的生活道路，包括他工作过的酒馆的情况、交际、游玩等。主人公后来当私营铁道工作人员，参加左翼运动，被警察逮捕。连描写这个场面时，作者也没有抛出自己的思想，作些什么主张，而只是客观地全面地描写主人公本身的活动。这部小说，把自己看做"抽象的妖怪"。作品这样描写单身牢房的生活：

在他背后，不到三尺远的地方，放着便器。一张地席就是他的全部生活场所。有一张小桌子，可是，他并不感兴趣。不过，每天一次十五分钟的放风和每周两次洗澡，毕竟是愉快的。

以往，椎名的读者只限于知识分子。可是，他的作风如此摆脱了观念性以后，便开始受到一般读者的欢迎了。接着发表的《美丽的女人》(昭和三十年中央公论社出版)，以四十七岁的私营铁道工作人员回忆的形式，描述了他的青年时期，时代与《在自由的彼方》相隔不远。作者把主人公对"美丽的女

人"的幻想和对现实的女人的失望，刻画得淋漓尽致。作品主人公的主要关心是"女人"，而且他又是一个软弱无力、庸庸碌碌的人，连工会运动都不敢正视。作品是反映社会风气的。之后，椎名由于心脏病，创作活动有所减少。《在自由的彼方》和《美丽的女人》是超出狭义的战后文学框框的作品。

武田泰淳、堀田善卫、木下顺二

武田泰淳在《群像》连载《风媒花》（昭和二十七年讲谈社出版）的那一年，美国结束了对日本的占领。从竹内好为"国民文学"所进行的活动也看得出，由于武田泰淳、竹内好等人的推动，这个时期，人们对中国的关心加深了。武田、竹内等人曾经组织过中国文学研究会。美国结束对日本的占领以后，人们逐渐想起中国来了。堀田善卫从占领结束那一年起逐步发表取材于中国的小说《历史》（昭和二十八年新潮社出版）。关于堀田善卫容后详述。木下顺二的《赛金刚盛衰记》（昭和三十二年五月《群像》），原来是中国的故事。中村真一郎的《夜半乐》（昭和二十九年新潮社出版）也是以据说是唐朝玄宗写的《夜半乐》为基础的。指责在昭和史上发生的不幸的日中关系，固然必要。可是我们有必要设想一个汉诗文化圈和东洋艺术圈，从它的整个面貌探索文学传统的意义。武田泰淳发表了《风媒花》，在文坛确立了牢固的地位。后来，他还写了长篇小说《森林和湖水的节日》（昭和三十三年新潮社出版）。《森林和湖水的节日》取材于虾夷族，小说结构曲折多变，富有吸引力，与

这一年出版的伊藤整著的《泛滥》同样，引人注目。

可是，从武田泰淳的整个创作史来看，这不是单纯的小说，它有两个重要因素。一个是渴望原始的生命力。这个因素在武田初期作品中，反映在描写“巾帼英雄”的作品中的妇女形象，如《流人岛》(昭和二十八年三月《新潮》)中，则表现为岛上的大自然和男人的野性。如果从这个角度去看，《森林和湖水的节日》，正如题目所示，是描写带有野性的东西的祭祀。不过，这部小说还体现着另一个因素：作者对待弱小民族的独特的姿态。这和武田泰淳作品的中心思想——对中国赎罪的思想有共同之处。假如说这样的说法有些过份，那么至少可以说是这种思想的一种变形吧。小说中的人物池博士和一个虾夷人的关系说明了这个问题。

……说起来，在这个世界上，有两种立场：看的人的立场和被看的人的立场。日本人站在看的人的立场，而虾夷人站在被看的人的立场——现在变成这么一种情况了。被看、被玩弄的人，无论如何也不会和看的人、玩弄的人采取同样立场。到塔希提岛去过的戈甘①到底是站在看的人的立场上的。那个岛上的土人，是站在被看的人的立场上的。

“看的人”能不能达到“被看的人”的心境？戈甘所以爱上

---

① 戈甘(一八四八——一九〇三)，法国画家。晚年在塔希提土人的裸体像上追求强烈的生命力。

塔希提的人，是因为他本人是法国人的关系。那么，"被看的人"的心境又如何？日本本土的人总喜欢在虾夷人身上寻找原始的魅力，而不想去注意到这一点，否定这种原始性的东西正是虾夷人本身的心愿。虾夷青年说，虾夷的历史充满着外来者的掠夺和暴行。正因为他们有这样的民族传统和原始性才被日本人消灭的。除非否定这些东西，虾夷族就无法独立生存了。

> ……那些先生们所重视的我们的祭祀、歌曲、舞蹈等等，都是我们血腥的、愚蠢的历史的产物。那些东西就是使我们虾夷伙伴被践踏的原因。

如果明白了"被看的人"的这个逻辑，就不难理解小说中那个电影院的青年老板想引进东京资本的心理了。同时，"被看的人"有这样的认识才有力量对抗"看的人"。武田泰淳的小说阐明了这样的道理：向被压迫民族大谈现代化的弊病，强调尊重民族传统，这不过是对弱小民族的侮辱。那么，虾夷人本来的民族性怎么办？在小说的结尾，"虾夷人"青年风森一太郎与人进行了一场决斗，取胜后却不知去向了；而日本人佐伯雪子身怀风森的孩子。作者在这里预示这个民族继续生存以及"被看的人"再生的途径。

此外，武田泰淳写过长篇小说《贵族的阶梯》（昭和三十四年中央公论社出版），但不能说是成功的作品。武田的政治嗅觉表现在《政治家的文章》（昭和三十五年岩波书店出版）中。

和武田泰淳同样，堀田善卫在中国迎接了日本的战败。

他在《历史》这部作品中，描写了日本刚被击败时的中国的情况。作品以上海为背景，以在"国民党"下面工作的日本人知识分子龙田为主人公。这部小说的特点表现在叙述政治情况的态度。龙田虽然属于国民党，却与反对派的青年们有联系，结果被看成双重特务。他既然摆脱不了这个命运，就只好反过来利用自己的地位，寻找出路。在小说结尾部，亮子打死国民党方面的左林时，龙田这么想：

> 我输了？不！事到如今，只好请他们让她逃到解放区去，然后让她经华北回到日本去吧。今天晚上，他们在哪里？（中间略）
>
> 照理说，他们是不允许随便采取暴力行动的。我不愿意把这个女人交给国民党的法庭，也不想把这个女人交给美军法庭。"重庆坟地"的死人们正在注视着她。

作者对中国共产党的军队所表示的热情和共鸣，从历史发展的结果来看，多少有点不尽切实的地方，这是不得已的。可是，以各种政治力量交锋，错综复杂的上海为背景，描写了一个有良心的知识分子，参加了"国民党"特务机关后，在动荡不定的现实的各种关系中，如何选择了道路——这个主题还是符合于现代小说的要求的。

在这以后，堀田写了《时间》（昭和三十年新潮社出版）、《纪念碑》（第一部在昭和三十年，第二部在昭和三十一年由中央公论社出版）等。同时，堀田善卫还在各方面参加社会活

动。昭和三十一年参加"亚洲作家会议"，昭和三十二年应中国作家协会的邀请访华等，参加了一系列国际性活动。在一些评论中，如《访问印度有感》(昭和三十二年岩波书店出版)、《后进国家的未来》(昭和三十四年新潮社出版)，表明了他自己的看法。

堀田善卫在这个时期的作品中，《鬼无鬼岛》(昭和三十一年十一月《群像》) 是不能不提的。曾经写过《广场的孤独》、《历史》等的这位作者，在这部作品中却描写了当地风俗的阴暗面，是一部独特的作品。作者在这里对现代社会的反面表示了关心。作品显示了堀田善卫的另一个侧面。堀田善卫不大善于组织小说的结构。当他描写知识分子苦于错综复杂的政治力量时，他往往给读者一种沉闷的感觉。这种倾向发展的结果便是《方丈记笔记》(昭和四十六年筑摩书房出版)。我们不难看出，它相当于野间宏的《惊异钞》(昭和四十八年筑摩书房)。后来，除了自传长篇小说《诗人们青年时代的肖像》(昭和四十三年新潮社出版)以外，完成了晚年的四部曲《戈耶》。

继名作《夕鹤》之后，木下顺二所写的剧本可分为民间故事剧和现代剧两种。现代剧中，引起人们注意的作品都是六十年代以后写的。在这以前，最优秀的作品之一，就是民间故事剧《赛金刚盛衰记》(昭和三十二年五月《群像》)。

昭和三十年，木下顺二参加了从四月六日起在新德里召开的"亚洲各国会议"。在会上，确认了"和平五项原则"。从六月二十二日起，他又参加了在赫尔辛基召开的"世界和平大会"。昭和三十年是战后国际政治史上最重要的一年。四月十

八日召开的"亚非会议"，有二十三个亚洲国家和六个非洲国家参加，会上反对美苏两大国的统治，显示了小国民族主义抬头的趋势；"禁止原子弹氢弹世界大会"第一次会议在广岛召开。上述局势的发展，为木下顺二创作现代剧提供了基础。

木下顺二在海外旅行时，在新中国看到京剧《除三害》。剧中主人公为除两害而奋斗，但是他自已却是第三个祸害。这里隐含着脱离群众的自我批评之意。《赛金刚盛衰记》是把《除三害》脱胎换骨，让它在日本的民间风俗中再生的戏剧。主人公叫做"赛金刚"。除了"野手山的豺狼"和"深渊的大蟒蛇"这两大祸害之外，这个"赛金刚"的英雄主义也是村民们的灾难。

老　人　（脱口而出）第三个大灾难是赛金刚呀。

赛金刚　喂，你这个老糊涂！到底你说的什么？

老　人　喂，喂，赛金刚，事到如今，我就直说了。村、村里的人都伤透脑筋，真是一场大灾难，这都是因为你。喂，你这个家伙，连这个第三个灾难都除不掉，还算得了什么除灾难的大救星……

剧中主人公的台词，既有方言，又有歌舞伎的台词，这是因为这出戏可能是模仿京剧的武戏的关系。作者所以做了这样的尝试，大概是因为看到武智铁二于昭和二十九年十一月以能乐的方式演出《夕鹤》取得成功的缘故吧。但是，更重要

的是木下顺二努力探讨民间风俗、民间传统，给戏曲灌输了新鲜血液。民间风俗和传统的问题，归根到底，与民族主义的问题联系在一起。木下同时又对现代社会结构和政治力学表示极大关心。取材于佐尔格事件写出《叫做奥托的日本人》（昭和三十七年筑摩书房）。又取材于东京公审写了《审判》。《审判》收在《上帝与人之间》（昭和四十七年讲谈社出版）。另外，他还写过小说《无限轨道》（昭和四十一年讲谈社出版）。

戏曲方面，还有秋元松代的代表作《常陆坊海尊》（昭和三十九年自费出版）、《痖痴式部考》（昭和四十四年六月《文艺》），都是六十年代的作品。秋元松代的作风是扎根于民间风俗的。

中村真一郎、福永武彦等

中村真一郎在占领状态结束的那一年，发表了《长途旅行的终点》（昭和二十七年河出书房出版），完成了长篇五部曲《在死的阴影下》。接着又写了长篇《夜半乐》（昭和二十九年新潮社出版）和短篇《天使的生活》，这是这个时期中村的作品中最有份量的。《在死的阴影下》的基本思想是普鲁斯特①的思想。二十世纪西欧心理主义的创作方法，堀辰雄等人早在昭和初期就尝试过。这种内心独白，经历这场战争以后，又增添了思想性。正如堀田善卫的《诗人们青年时代的肖像》

① 普鲁斯特（一八七一——一九二二），法国作家。他在作品中，通过分析、观察、记忆等，表现了意识的世界。

(昭和四十一年《文艺》)告诉我们，在战时诗歌般的感性是青年们的堡垒。中村真一郎反对私小说的现实主义，他在小说中回复了“虚构”成份，应用心理主义的内心独白，取代私小说的现实主义，他以广义的市民小说，即包括风俗小说在内的形式，打破私小说的闭塞性。这与中村光夫所指出的提高“风俗小说”的问题息息相关。中村光夫是为树立战后小说理念起过指导性作用的人。佐伯彰一为弥补中村光夫小说理论的漏洞寻找表现“自我”的可能性。中村真一郎、丸谷新一、筱田一士等人反对中村光夫小说理论中轻视风俗、强调道德性的倾向，而探索在小说中描写风俗，并寻找表现“自我”的方法。中村真一郎把自己的文学理论成功地运用在《夜半乐》上。小说主人公“我”已经是中年人，不过小说的时间与过去交叉着。作品中的主要事件是江上教授的死、我与分别十五年的佐藤绘马子重逢、江上夫人的女儿江上翠的来访等三件事。“我”在高校时期，听过江上教授的哲学课，当时常到江上家去，对裕子夫人产生了恋慕之情。

> 我总想把江上裕子从记忆中磨灭掉。现在，看到从我钢笔下面冒出这个名字来，我心头的创伤就又渗出血来。(中间略)因此，她一去世，我就立即强行使自己的青春告终了。

不仅把中年的“我”和二十岁时的“我”加以对照，而且还把江上翠和佐藤绘马子加以对照。从创作方法上来说，作品

还插入江上教授的笔记，以教授的眼光描绘"我"，这样从多方面开展故事。这种恢复传奇小说的倾向，还表现在《旋转式木马》（昭和三十二年讲谈社出版）。在评论方面，中村写了《王朝文学》（昭和三十二年新潮社出版），显示了他对日本古典的关心。

昭和二十八年，堀辰雄去世后，中村担任堀辰雄全集的编辑委员。堀辰雄对福永武彦也有不少影响。在这个时期还没有出现堪称名作的福永的作品《告别》（昭和三十七年一月《群像》）。后来荣获日本文学大奖的他的小说《死亡之岛》（昭和四十六年新潮社出版）也还没有诞生。假如要重视想象力的冒险和方法上的尝试的话，那么不妨给予后来被称为"夜晚三部曲"的那些作品以较高的评价。这三部作品是《冥府》（昭和二十九年讲谈社出版）、《深渊》（昭和二十九年十二月《文艺》）和《夜晚的时间》（昭和三十年河出书房出版）。但是，从内容的充实来看，应该推荐《草花》（昭和二十九年新潮社出版）。这部作品分成"冬天"和"春天"两部分，以结核病疗养所为背景，小说的时间局限于现在。在疗养所疗养的病人汐见死后，根据汐见留下的两本手册所做的回忆是这部小说的中心内容。汐见在战争年代还是个学生，被征入伍已迫在眉睫。正在那时候，一个名叫千枝子的女人出现在他面前。后来，他被征入伍，而千枝子却与别人结了婚。这是一般的青春小说。不过，文章新鲜，描写细腻，可以说是这个时期的福永的代表作。

在"白天诗歌会"作家中，加藤周一写了《命运》（昭和三十

一年讲谈社出版)和《神幸祭》(昭和三十四年讲谈社出版)。加藤写了《杂种文化》(昭和三十一年讲谈社出版)，探讨日本文化发展的可能性。另外还发表过包含《什么叫西欧》、《艺术家的使命》两篇论文在内的《在两极之间》(昭和三十五年弘文堂出版)。这个时期的加藤的工作,应该根据这些文章给予评价。

战后,梅崎春生首先发表《樱岛》,叙述战争中的经验。之后,他的作风发生了变化,开始扎根于日常生活了。他被称为"第三批新人"的先锋，其根据就在这里。《樱岛》和《幻化》(昭和四十年新潮社出版)是梅崎作品的两个顶峰。昭和三十年前后的梅崎的作品只有《破屋春秋》(昭和二十九年八月《新潮》)和《沙计时器》(昭和二十九年讲谈社出版)两篇。前者设计一幢只有三间房间的房屋。由小说主人公青年画家"我"讲故事。这部小说的妙趣在于居住的权利逐渐模糊起来。这所房子的所有权，不管转让给谁，房客不能不从法律上表示关心。何况，这所房屋的权利含糊不清，小说主人公"我"常常和同住的房客闹对立。

> 真作孽,实在无可奈何了,听天由命吧——我们抱着这样悲愁的心情,生活在紧张的对立中。

这种"悲愁的心情"和"我"的软弱无力结合在一起，招来喜悦和悲哀——这就是这个时期梅崎作品的主要特点。后来，梅崎改变了这个时期的幽默作风，写出了《幻化》(昭和四十

年新潮社出版)，显示了他艺术上的成熟，放出他创作生涯最后的光辉。

藤枝静男，战前就和近代文学派的同人有联系。但是他参加创作活动较迟，写过《犬血》(昭和三十一年十二月《近代文学》)。这是一个在中国东北当实习军医的日本人，根据上级的命令，在被俘的中国人身上做输狗血试验的故事。藤枝静男正式的文学活动，是到六十年代才开始的。他发表《凶手津田三藏》(昭和三十六年二月《群像》)之后，又写了《空气脑袋》(昭和四十二年讲谈社出版)、《乡绅乐滋滋》(昭和五十一年讲谈社出版)等。

第十二章　素负盛名的作家们所取得的成就(四)

——战后派及其周围的作家(二)

花田清辉的独特性

现在来谈谈在战后派作家中具有独特风格的花田清辉、安部公房以及他们周围的作家吧。从《战后文学大评论》(昭和三十四年一月《群像》)中的下面一段,能了解花田的独特性。

> 不过,现在回忆起来的话,战争也和革命一样,带着音乐色彩的吧。那时候,台词变成歌词,戏剧变成舞蹈,我们所有的人都常常被要求摆脱日常性,跃进到善恶的彼岸去——是不是这么一种情况?难道以反战文学开始的战后文学,就应该如此心甘情愿地陷进日常性,紧紧地抓住善恶的此岸,既反对战争,又反对革命吗?我想,如果野间宏否定了他的作品《真空地带》,以音乐的方式处理同一个题材,那么,他一定能把它改写成具有划时代意义的作品吧。

这里所说的“歌词”“音乐”等词语与《大众的精力》(昭和三十二年讲谈社出版)中的第一篇文章《歌的诞生》的思想有共同之处。音乐的精神，可以说是男子汉的气概吧。上面引用的文章，把“战争”和“革命”等同起来看。如实地反映了花田的认识。它表明了花田独到的见解，主张把“日常性”看做对立的概念。平野谦认为小林多喜二和火野苇平是一脉相承的。花田却认为这种“文学上的肉眼”是“受自然主义文学蒙蔽的道德家未成熟的眼睛”。花田这种思想发展的结果产生了把矿物置于动物、植物之上的思想。

把花田清辉的这种思想追溯到《复兴期的精神》(昭和二十一年我观社出版)的话，不难看出，它以望远镜式的眼光和显微镜式的眼光观察历史发展的趋向，而认为现代是“转折点”。它的基本思想是如实地认识人类。初期的横光利一认为个人是外界的函数。这是对个人只能作为函数存在的近代社会提出的批判。同样，花田的这种认识带有对现代社会的批评意义。这种批判，对于盲目服从的诚实主义所带来的自我陶醉产生讽刺的效果。他用嘲笑和讽刺性文章向权威挑战。

花田的理论还有这样的含义：它反对把“自我”绝对化的近代艺术论，认为应该把艺术应用于宣传和鼓动。他嘲笑把“自我”看做绝对的那种思想，试图从大众吸取力量创造综合艺术，以实现社会变革。他的功过暂且不说，他以讽刺精神冲破了盲目服从的过份的诚实主义所造成的障碍。这份功劳很大。在昭和三十年代前半期，花田和吉本所进行的争论的关

键问题是这样的：吉本认为花田的思想是在斯大林主义和法西斯主义的框框里面兜圈子的，花田的艺术论是从上而下的启蒙主义；花田却认为吉田不懂得思想变成行动的过程将产生什么样的效果，吉田的思想是情绪主义。要简单地说明双方的立场是较困难的。关于政治上的“统治”问题，吉本主张“大众自立化”。因此，他认为如果花田的理论占优势的话，这种“统治”难免产生“不必要的恶果”。

埴谷雄高的悲哀

这个问题，与埴谷雄高并非无关。埴谷在战前体验过左派组织的恶习，他认为“可能性”的现实政治不属于文学的范畴。于是，产生了“不可能的文学”，它暗示着政治思想的极限。《亡魂》就是表达埴谷的这种思想的。埴谷发表《永远革命者的悲哀》(昭和三十一年五月《群像》)，表明了他站在花田的对立面。他的观点是这样的：

> 花田清辉啊，当未来的无阶级社会记录革命对无阶级社会的贡献时，它将记载被革过命的事物的内容。我之所以针对你写这篇文章，是因为你相信对任何事情都不是根据外表，如它的地位、小组、组织等关系去判断，而只根据它的内容，根据冲击我们的精神作用的新鲜度、敏锐度、生产性、变革性去判断。

这里所说的“无阶级社会”是在遥远的未来的最终理想。埴谷对现实政治已经抛弃希望。埴谷的基本思想是一种无政府主义。他宁愿以“不可能的文学”，从无限遥远的地方观看现实，也不愿接受可能性的政治，——这就是他的文学特点。所以，他的作品倾向于幻想。埴谷的短篇小说，收录在《虚空》（昭和三十五年现代思潮社出版）中。其中的一篇《深渊》（昭和三十二年十月《群像》）有这样的一段话：

> ——我有时候这么想：执行者必须是死人。为什么呢？因为如果他处于尽是白色寿衣的“虚无的空洞”的坟地之中，他就既不会利用任何人，也不会被任何人利用。任何措施都对他毫无意义——要不是处在这样的地位，他就无法对付那个道德败坏，老奸巨猾的对手。

只要生者经常处在广义的“政治”之中，而且“政治”又不改变抹杀别人、利用别人的作风的话，审判现世之罪恶，只能在天空无限遥远的彼方进行。看起来，埴谷的思想似乎是“性善说”。其实，这是埴谷参加左派运动，体验了暴露“性恶说”的“组织的力学”之后，追求超越它的一种幻想而建立起来的“不可能的性善说”。在埴谷的思想中找不到武者小路实笃那种“预料中的调合”思想的任何痕迹。既然认为“善”只能存在于死者的世界，那么埴谷的文学当然是“不可能的文学”，《亡魂》也就是“不可能的文学”作品了。

可是，历史往往带有讽刺性。六十年代的政治青年却把

这种“不可能的文学”作为“可能的政治学”接受了。这样错误地理解埴谷的思想的结果，夸张了政治上的恶。这是埴谷的悲剧。他和花田清辉的本质上的不同就在这里。花田无情地否定了政治上的心情主义和诚实主义，企图从政治上完全消灭“指望不可能条件的理想主义”。他只能否定对“性善说”的信仰，承认“性恶说”，而认为政治的本质就是如何“平衡无法避免的恶”。花田的思想是彻底适应实际的。可是，埴谷不能忍受这种彻底适应实际、嘲笑理想的态度。在埴谷的评论中，有一篇有关政治理论的文章《幻视中的政治》（昭和三十五年中央公论社），他认为“政治”的本质就存在于分为“敌”“友”双方相对立。他主张克服这种分离和对立。

发表《幻视中的政治》时，正是六十年代反对安全条约的运动风起云涌的时代。这本书给了六十年代的青年们以极大影响，主要受到所谓“反代代木系统”的学生的欢迎。

花田的立场及其影响

可是，当一九六〇年五六月群众运动达到高潮时，花田清辉却写了《“慷慨谈”的流行》（昭和三十五年四月《中央公论》），评论这个动向。

> 武士们认为“砍杀”是抵抗的唯一形式。因此，事到如今，他们就一筹莫展了。可是对政治家来说，收拾这样的事态是轻而易举的。胜海舟是委托英国公使赶走俄国

军舰的。

这里所谓"砍杀"是指当时的学生们所采取的急进主义倾向而言的。花田认为胜海舟式的战略才有现实意义。到了六十年代以后，花田开始撰写小说，发表了《鸟兽戏话》（昭和三十七年讲谈社出版）。其中第二个故事《狐狸的故事》，对狐狸赋予双关含义。一方面讽刺急进派学生是"被狐狸迷住了"，另一方面主张在这个时代要用"狐狸般的眼睛"剖析历史。当他离开现实、回溯历史时，花田的小说仍然没有失去尖锐的批判精神。他后来撰写的历史小说如《小说平家》（昭和四十二年讲谈社出版）、《室町小说集》（昭和四十八年讲谈社出版）等显示了这一点。

花田清辉所产生的影响很深。《近代文学》派中有理解他的人，如佐佐木基一。关根弘是自从合办《文化组织》以来就与他较亲近的。冈本太郎、鹤见俊辅亦同样如此。他还通过新日本文学会，给了针生一郎等人影响。受到他影响的作家，还有安部公房（将在下面详述）。此外，杉浦明平、长谷川四郎等人也多少受到他的影响。杉浦明平发表《文艺复兴期文学研究》（昭和二十三年潮流社出版），开始了创作生涯。他的这部著作，和花田清辉的《复兴期精神》有共同之处。杉浦明平的《紫菜培育骚动记》（昭和二十八年未来社出版），和花田的《大众的精力》一脉相承。《紫菜培育骚动记》记录了为维护渔民利益而引起的"骚动"。这部作品所以具有吸引力，是因为它不仅描述了有趣的政治交易，而且用庶民的幽默感刻划了

人物。

现在，我想画一张清田渔业工会的新主席杉浦万助的素描画。这并不是由于他今后将在紫莱培育事件中担任重要角色的缘故。万助，如同森石松，只能扮演狗腿子的角色。尽管如此，在折立一带他是最“神通广大”的了。

“森石松”、“狗腿子”、“神通广大”等词汇，是庶民的用词，即使是拥护自民党的人物也同样适用。杉浦的作品的特点是取材的范围广泛，并且具有幽默感。

长谷川四郎的代表作是《西伯利亚的故事》（昭和二十七年筑摩书房）。他是一位有冷静的眼光和幽默感的人。《西伯利亚的故事》没有夸张受害情景。又如《鹤》（昭和二十七年九月至十月《近代文学》）的战场描写，不是从个人的眼光观察的。他的作风是不过份强调“个人”。这种作风，在《阿久正的故事》（昭和三十年三月《世界》）表现为自我嘲弄、模仿性、滑稽性。“阿久正”(Aku · Tadashi)是模仿《阿Q正传》而写的滑稽作品；自我嘲弄和幽默感反而使小说主人公身边的严酷事实显得更加突出。

安部公房中期的作品

安部公房被认为第二批战后派。昭和二十六年，他的作品《墙壁》（昭和二十六年月曜书房出版）的第一部《墙壁——

S·卡尔马氏的犯罪》获得芥川奖。小说主人公“遗失”了姓名，当他被卷入一场官司时，法官只凭证人的证词审判，但由于被告没有姓名无法裁决——其构思体现了如下的主题思想：人的特性是什么？之后，安部公房又写了《野兽们向往故乡》(昭和三十二年讲谈社出版)、《第四间冰期》(昭和三十四年讲谈社出版)等。这些作品都是实事求是地认识人生的。

安部公房与“第三批新人”同属一个年代，属于广义的“战中派”。战时，他离开日本，到过中国东北地方。不管怎样认识战争的意义，凡是思想上“归属”于日本的人都认为由战时到战后的转变意味着历史的巨大转折。可是，对于逃到中国东北去的安部来说，故乡究竟意味着什么？他的第一部小说是《终道标》(昭和二十三年真善美社出版)。日本的权力机构规定的“该如此如此”的条件，以及在中国东北体验的日本军、国民党军队、共产党军队错综复杂的关系所带来的“该如此如此”的条件，约束了小说主人公。最后，走到这些“该如此如此”的条件的反面时，主人公却面对死亡了。安部公房作品的真正起点是《终道标》以后的作品。《野兽们向往故乡》，同样取材于中国东北地方，但是对现实的感觉发生了微妙的变化。

日本刚战败时，在东北存在着苏联参战的影响。国民党军队和共产党军队虽然都是抗日的军事力量，但是思想意识上是对立的。被卷入这样错综复杂的政治旋涡中，敌友也难辨清。不管主人公久木久三怎样挣扎，既然“个人”只有和外界的现实发生“关系”时才有生存的意义，那么对“关系”没有认识，就连逃离这块地方都不易做到了。他之所以珍视身份

证，是因为人只是作为记号存在，而除此之外再也没有什么意义的缘故。然而，连这样的生存都受到威胁了。

"不知道是敌人，还是自己人，他们怎么会欢迎你呢？"

"有证件嘛。"

"证件？……这样的东西，我也有不少。……这里啊，是敌人和朋友交锋的地方。你还没有决定站在哪一边，证件顶啥用？"

面对这样的现实，尽管不知道同路人高石塔的真正面貌，尽管接连不断地出现的事态含有许多未知的因素，在还没有弄清未知的情况以前，只好利用这个未知的情况求得生存。人不是生存在旧有的文化的延续上，而只是"野兽"罢了。在小说的结尾，人们虽然上了船了，但是船上的生活处于一种"监禁状态"。因此，无法判断情报的真实性。在梦中出现了幼年时代看到的母亲的面容，但是她也是远远离开自己的。久三被铐上手铐后，只能"象野兽那样生活下去"了。

当安部公房体会到幼年时代的经历存在于"围墙内"，而人们只能在"围墙外"生存时，他再也不想回到"围墙内"去了吧。安部公房在这里表示了反对固有文化和反对回复传统的倾向。这和他后期的作风一脉相传，即排除日本式共同体的约束力，在混乱的城市社会中寻找生存的可能性。

《野兽们向往故乡》描述人们在空间应如何生活，而《第四

间冰期》是在时间的方向上探讨这个问题的。

自从H·G·韦尔斯以来，人们议论着预测未来的问题。电子计算机的诞生，给人类社会带来巨大变化。人们对电子计算机只能采取两种态度：要么对它寄托无限希望，要么反对这种机械装置。即使有中间立场，那也只能是指出电子计算机的能力有限，而把人类的价值置于电子计算机之上的吧。

可是，《第四间冰期》有趣的一点是预测未来的观念非常扩大，它反过来动摇了通常的价值观。作品中的"我"知道电子计算机能力有限，不愿承认它的万能性。可是，叫做赖木的青年却批评"我"是"害怕预测未来的人"。这两种不同的态度，象征着坚持人类现有的常识而不能适应新的变化的人与相反地把"变化"视为"创造"的人之间的差异。对于作品所提出的"水栖人"（即经受住地球的变化而能在水中生活的人类的新种族），抱着前一种态度的人认为那是否定人性的，然而，抱着后一种态度的人却认为那是新创造。这种价值观的对立，是不能简单地解决的。就是把旧有的价值观加以绝对化，也无法解决。

到了六十年代以后，他又写了《沙丘中的女人》（昭和三十七年新潮社出版）。作品的主人公被关在沙丘上，尽管有可能逃出去，他却不想逃回原来居住的地方，而留在那里开创新生活。

没有必要急急忙忙逃出去。他手里有一张往返车票，去处和回返的地方都空着，他可以随便填上去。可是，

他巴不得把蓄水装置的事告诉别人。假如要告诉人家的话，这个部落的人就再适当不过的了。明天，或者后天该告诉人家。

等到把这件事办好了之后再考虑逃走的办法就行了。

如果由于对现实不满，躲藏在幻想之中而自我陶醉，那就应该这样改变态度。“生活”的基础，只能到眼前的现实中去寻找。不需要从城市走向农村的自然环境。在混乱的城市的孤独中才有人类生存的客观条件，必须正视它，在那里寻求生存的依据，这样才有意义。打破共同体的束缚，到城市的沙漠中去——这意味着抛弃怀乡之念，走向“生活”。根据这样的认识，他创作了《他人之脸》(昭和三十九年讲谈社出版)、《烧毁的地图》(昭和四十二年新潮社出版)等，展示了丰富多采的世界。

第十三章　战后诗的新风

——以"荒地"派为中心

"荒地"的立场

诗的历史也是文学史的一部分，和所有的文学作品一样，如果不继承过去的遗产，就无法开花。不言而喻，战前属于《诗与诗论》、《四季》、《历程》等的那一代诗人，在战后也写过优秀作品。可是，当我们讨论从缔结和约到六〇年安全条约为止的一段时期的时候，我们暂且把老诗人的成果割爱，而只介绍战后诗的新动向。当然，我们知道"荒地"在整个诗坛所占的地位，应该对它有恰如其分的评价。

"荒地"小组推动了战后诗的发展。昭和二十五年八月，占领还没有结束时，它就出版了年刊《荒地诗集》第一辑。"荒地"小组的成立更早，鲇川信夫的《荒地的立场》(昭和二十三年五月《近代文学》)阐明了他们的主张。月刊杂志《荒地》也出过六期。年刊《荒地诗集》的出现表明了战后诗的发展。第一辑的序文《向X献辞》中，有如下一段：

不要苟且偷安；要善于发问；要敏锐地发挥注意力的器官耳朵的作用；为了加深对自己生命的认识，要坚定不移地进行理智的探讨——我们要发挥这种真挚努力的精神，走向现代的荒地。

第一辑刊登了包括《死去的男人》、《美国》在内的鲇川信夫的诗集《桥上的人》。《死去的男人》有如下一段：

比如说，四周雾气腾腾，
从所有的台阶传来了脚步声，
隐约望得见遗嘱执行人的身影，
——这就是万事的开端。

遥远的昨天……
M啊，你坐在阴暗的酒馆，
闷闷不乐、愁眉不展，
不时翻弄手里的信件，
"一切都来无影去无踪？"
死里逃生后才领会了你的哀叹。

这首诗流露着人们经历过战争后立在"荒地"上的心情。同一个小组的田村隆一，在诗集《四千个日日夜夜》（昭和三十一年东京创元社出版）的卷头，刊登了《幻想的人》，开头如下：

从天空掉下一只小鸟，
在没人的地方被枪杀的一只小鸟，
原野为它而存在。

从窗户传来凄惨的喊叫，
在没人的地方被枪杀的一个人的喊叫，
世界为它而存在。

天空为小鸟而存在，小鸟只能从天空掉下，
窗户为喊叫而存在，喊叫只能从窗户传来。

辞藻美丽，形象新鲜，空间感丰富。发挥“荒地”特征的是这首诗的结尾部分：

正如原野里有小鸟的尸骸，我脑海里充满着死亡的影子，正如我脑海里充满着死亡的影子，世界上所有的窗户都死气沉沉，看不见一个人影。

在前面引用的一段诗中，“枪杀”与“小鸟”、“天空”相对应，“枪杀”的结果引起的“死亡”的影子充满在“我的脑海里”。“窗户……看不见一个人影”这个空虚感，就是田村隆一的“荒地”。他们模仿埃利奥特的“荒地”起他们小组的名称“荒地”。但埃利奥特追求传统，重建正统的愿望，在日本“荒地”派身上不复存在。他们具有同属战中派一代人的共同感情。他们以这

种共同的情感作为诗的基础而对待时代。从中途参加他们这一派的吉本隆明，否定了峠三吉的《原子弹爆炸诗集》。当抗议原子弹试验的《死亡之灰诗集》发表时，鲇川信夫尖锐地批判它的左派思想不过是战时诗的构思的翻版。他一贯的态度是：不能独立存在的诗要一概加以否定；不管动机如何善良，绝不能轻易地与人共事，要反对“共同”意识。“荒地”派诗人强调诗人应该对那场战争负责，这就是这个小组的特点。只要回顾一下吉本隆明的《与固有时的对话》（昭和二十七年自费出版），就不难理解诗人对现实的发言表明了他从诗的世界返回现实了。原来，诗的世界是几乎不能还原为现实的。

山本太郎、吉冈实、大冈信等

“历程”系的山本太郎代表着战后诗的另一种作风。他以口语自由诗的流畅的格调创作了诗歌。《步行者祷告之歌》（昭和二十九年尤里卡出版）中《山丘上之歌》的开头是这样的：

下午六时，街上车水马龙，
象一条瀑布顺着地面移动。
我伫立着叉开双脚，
象根钢柱，足有六尺高。
从腋下慢慢抽出巨大手掌，
取出香烟，擦根火柴，把火点上。

我们再看一看吉冈实诗集《僧侣》(昭和三十三年尤里卡出版)中的一首诗《僧侣》:

有四个僧侣,
在庭园漫步,
有时卷起黑布,
挥舞棒头,
无缘无故,
狠打小尼姑,
直到满天是蝙蝠。
一个默默做饭,
一个觅寻罪犯,
一个自淫寻欢,
一个渔色身亡。

单纯地从题材来看,与北原白秋的《邪教门》有类似之处。可是,尽管每一行都是片断描写,却表现了一个散文无法表现的世界。虽然作者有所抑制,还是流露着奇妙的色情感。

我们再看一看比他们年轻一点的大冈信所写的诗集《记忆和现在》(昭和三十一年尤里卡出版)中的《一九五一年圣诞节前夕——朝鲜战争的年代》。由此可见,时代和诗的思想并不处于函数关系。

被雨水淋透的椅子上,悬挂着死亡,

从公园的这个角落一直排到烟雾弥漫的街上，
一排涂上黑漆的椅子，好象葬礼的队伍一样，
我们的青春，风吹雨打，任人践踏。
说吧，我们还能指望，
什么样的青春，什么样的梦想？
它们只能存在于荒野的边缘，
看吧，象皱皱巴巴的十元钞票一样皱皱巴巴的心房，
飞散的肉块粘着在木桩，
冬天的天空——烧焦的空间就在我们的头上。

和战后派作家对朝鲜战争的反应比较起来，这首诗平静得出奇——也许人们有这样的感觉吧。诗中的“死亡”、“青春”、“梦想”是不是被这个时代的政治伤害的吗？就是把这首诗和现实联系起来看，“春天”的丧失和“梦想”的丧失，都不能直接地和政治联系起来。诗句给人一种似乎语言凝固了的印象，它和控告、实际行动毫无共同之处。后来，大冈信在《抒情的批判》(昭和三十六年品文社出版)中，写了一篇保田与重郎论，重新探讨日本式抒情的意义。他的理论根据，从这首诗中能看出一斑了。可是，扎根在日本国土的情感是不是消失了？不，黑田嘉夫在《不安与游击》(昭和三十四年饭塚书店出版)等塑造的“部落”的形象，说明了六〇年反对日美安全条约的狂热是“部落”传统的热情的复活。

当然，以上简略的叙述，不足以阐明战后诗歌的动向。一九六〇年那时候，天泽退二郎只发表过一部诗集《一路上》

(昭和三十二年舟呗编辑部出版)，那珂太郎的《音乐》(昭和四十年思想社出版)、入泽康夫《我的出云，我的安魂》(昭和四十五年思潮社出版)、吉增刚造的《王国》(昭和四十八年河出书房新社出版)，在这个时期还没有发表。

另外，在短歌方面，出现了冈井隆、塚本邦雄、寺山修司，他们是代表新作风的旗手。

第十四章 “纯文学”改变面貌

——争论和它的基本倾向

私小说变成公众娱乐

平野谦的《生活演技论·修正篇》是发表在《文学界》昭和二十九年(一九五四年)十月号的。他不得不修改在这三年前提出的“私小说二律背反”的看法。这是因为报刊把川崎长太郎的独居生活看做老式的私小说作家遗留下来的作风而开始珍视的缘故。这位往年的私小说作家由于生活困难，并出自创作、热情，把实际生活加以戏剧化。不过，他没有丧失道德观念。杂志刊登了他家里不装电灯，他借蜡烛光创作的照片。这种倒行逆施，倒受人珍视。这就是伊藤整所说的“私小说变成公众娱乐”的现象。和“名士”的称呼完全不相称的倒行逆施，反而产生了商品价值，而与时代不合的行为却使作家变成“名士”了。这不是到了六十年代以后经济增长时期才发生的现象，而是从昭和二十九年(一九五四年)起缓慢地开始的社会机构的变化所带来的结果。

然而，文艺杂志创作栏的主流是继承老一代的私小说手

法和现实主义的作品，以及战后派作家的作品。而上述"第三批新人"和比他们年轻一代的作家们却刚刚抬头。旧有的"纯文学"的闭塞性，不一定能满足新生的读者们。

《群像》昭和三十四年十二月号，召开了一个题为《文学应该为谁》的座谈会。参加者是松本清张、柴田錬三郎和有马赖义等三人。

柴田　所谓评论家是不是只能评论他认为是纯文学的作品？

松本　刚才也说过嘛，纯文学作家在周刊杂志、报纸上发表小说的时候，总是敷衍了事——现在，这样是行不通的。

有马　他们以为我们是业余搞的。其实我是认认真真地写的。如果他们把我的小说当做业余作品而横加评论，那就不好办了。（中间略）

松本　这和纯文学作品不精彩有关。他们认为精彩的就是大众文学。不精彩而发表在纯文学杂志上的就是纯文学。这样分类，太奇怪了。

这个座谈会是不是"纯文学争论"的伏笔，这暂且不说，当时"纯文学"和"大众文学"的区分开始模糊起来了。井伏鳟二、檀一雄、梅崎春生、水上勉等作家领过直木奖，而松本清张、五味康佑却得过芥川奖。从这个事实来看，作家的分类确实不容易。平野谦认为松本清张的社会派推理小说是无产阶

级文学的理想在战后取得的成就。初期，秋山骏高度评价五味康佑和柴田錬三郎的作品。堪称名著的水上勉的《雁寺》(昭和三十六年三月《别册文艺春秋》)，同时得到江藤淳的“文艺时评”和吉田健一的“大众文学时评”的称赞。由此可见，单纯的分类没有意义。既然私小说变成大众娱乐，那么，大众文学变成大众娱乐，也是理所当然的了。假如认为大众娱乐的重点是表现手法，那么小林秀雄开始提倡的“自我的社会化”该怎样实现——人们提出这个问题来也是必然的。

“纯文学争论”的方向

“纯文学争论”实质上是发生在六十年代以后的。不过为了联系下一个年代，准备在这里考察一下它的意义。

争论的开端是平野谦的《文艺杂志的作用——为纪念〈群像〉创刊十五周年而作》(昭和三十六年九月十三日《朝日新闻》)。这篇文章是为纪念《群像》创刊十五周年，而讨论了文艺杂志的方向的。平野谦说：夏目漱石的代表作是以报纸连载小说的形式写的。岛崎藤村、田山花袋等人的代表作也是报纸连载小说。自从白桦派出现以后，才变成杂志中心主义。平野断定：“纯文学”是以这样的历史背景为基础的。这不过是一个历史性概念。平野还责难《群像》的编辑方针是“非流行作家的精心作品主义”(指《群像》一次全部刊登不受一般报刊欢迎的作家的长篇作品)，因此“陷入一种保守主义的情况”。

平野论点的前半表明了这样的认识：既然旧有的“纯文学”理念已经只剩下外壳了，小林秀雄所说的“社会化的自我”，在文艺杂志的框框之外也有可能实现了。根据这样的认识，他断定“纯文学”是历史性概念。

有关“纯文学争论”的文章，现在读起来有些难懂，而且收获也不大。可是，随着报刊的发达，应该把文学上的“自我”的位置放在哪里这个问题，一直存在着。这一年，大冈升平正在连续发表《常识性的文学论》（昭和三十六年一月至十二月《群像》）。大冈尖锐地批判井上靖和松本清张。大冈升平的立场是强烈地反对流行作家“风化”的，和平野想在“纯文学”圈外寻找出路的主张完全对立。而且，大冈在《常识性的文学论》最后一回，说平野的作品评论不可置信。登载大冈这篇文章的《群像》是十一月七日发行的。平野立即在《东京新闻》（十一月十六日至十八日）上，写了《现代文学的主轴》应战。这篇文章是以“我思慕他，他却不思慕我……”这样的哀叹开头的。这是哀叹他所敬爱的大冈升平怀疑他作为文艺评论家的节操的。在这篇文章中，平野叙述昭和文学的主轴。平野的《现代文学史的主轴》对江藤淳的《小林秀雄论》的文学史观提出异议。平野对江藤的回答就是《青春的荒废——谈纯文学论争》（昭和三十七年四月《群像》）。

平野发表《现代文学的主轴》之后，大冈升平立即写了《现代文学的主轴在哪里》（昭和三十六年十二月三日至五日《东京新闻》），加以反驳，平野却没有作回答。他措手不及了。大冈的这篇文章发表后过了两天发行的《群像》（昭和三十七年一

月)给平野谦带来出乎意料之外的事态。平野原以为会帮助他的高见顺,却写了《抗议对纯文学的攻击》,激烈地抨击平野。接着,又出现濑沼茂树的《近代的文学概念及其变迁》(昭和三十七年二月《群像》)。平野写了《再谈纯文学变质》(昭和三十七年三月《群像》)。第二个月,又出现了福田恒存的《文坛式、太文坛式》(《新潮》)叙述了文坛的派系,断定平野的主张出自篡夺《近代文学》派领导地位的政治意图。

这些论文,论点难懂,初次接触的读者难以理解。可是,如上所述,"私小说变成公众娱乐"和"流行作家变成名士"是互为表里的。大冈是抗议文学离开了正道。与之相反,平野认为社会派推理小说有可能实现"社会化的自我"。争论所以引起混乱的原因之一是因为双方对"社会"的理解大相径庭的关系。依平野看,"社会化的自我"的"社会"意味着无产阶级文学所指的"社会",而和大冈所指的"作为市民的文学作品读者"是不一致的,这次争论,虽然论点混乱,但它是在经济增长初期发生的,因此带有预言性质。因为它提出了这个时代迫切需要解决的课题:如何调和文学创作本身的向心作用和表现手法的普遍性所具有的离心作用。

"战后文学"论争与"政治和文学"论争

"纯文学"的问题,可以从"艺术"与"现实生活"之间的关系这个角度观察。可是,对昭和文学,人们同时又从"政治"与"文学"的紧张关系去讨论。战争结束后不久开展了有关"政

治和文学”的争论。这对战后派作家提出了一个特有的问题。有关“纯文学”的争论，发展到有关“战后文学”的争论。佐佐木基一的《“战后文学”是幻影》(昭和三十七年八月《群像》)是战后派的内部批评。它一发表，本多秋五就立即写了《战后文学是幻影吗?》(昭和三十七年九月《群像》)，予以反驳。争论的余波未平，第二年又出现了奥野健男的《“政治和文学”理论的破产》(昭和三十八年六月《文艺》)。

> 大正、昭和时代文学理念的中心轴“政治和文学”理论注定破产。围绕着“政治和文学”的关系所发表的种种热烈议论，对考察今天的情况和文学毫无意义，是一文不值的。

奥野这样断定之后，说野间宏的《我的塔耸立在那里》和堀田善卫的《从海啸的底层》是受政治约束的作品，而加以否定。他赞扬三岛由纪夫的《美丽的星辰》和安部公房的《沙丘中的女人》具有文学的独立性。奥野的发言，不仅遭到新日本文学会武井昭夫的反击，而且受到筱田一士的批评。筱田写了《批评裁决性评论》(昭和三十八年五月二十三日至二十五日《东京新闻》)，批评了奥野，于是双方发生了争论。武井对奥野的批评以及奥野对他的反驳，主要在《周刊读书人》上进行。后来，吉本隆明发表《“政治文学”的挽歌》(昭和三十八年十月二十一日《周刊读书人》)，便引起了吉本和新日本文学会之间的一场论战。

这个第二次“政治和文学”争论，和战争刚结束时发生的那一场争论，性质有些不同。第一次“政治和文学”争论的动机是谋求左派文学运动内部的纯洁。战争结束后经过将近二十年的时候，知识分子把共产党视为秘教的倾向相对化了。因此，这二次争论的目的是扫清战后派内部的政治主义残余。

可是，今天回顾那一场争论的话，由于受时代条件的限制，当时“政治”这个概念还带有左派色彩。再过两年之后，福田恒存发表《歌颂日本共产党》(昭和四十年二月《中央公论》)，赞扬共产党开除左派文学家，暴露了有关“政治和文学”争论的漏洞。他的观点是：不必用文学青年的理想主义来削弱政治本身的现实主义，应该清除文学青年的习气，回复“政治”本来的面目。政治是基于现实主义的必要的恶行。福田恒存虽然批判共产党政策中的不必要的恶行，但他却主张从现实政治清除文学青年的习气。由此可见，他是赞颂共产党的。对这个问题，后来，吉本隆明在《什么叫做情况？》(刊于《自立的思想根源》，昭和四十一年德间书店出版)一文中，谈到列宁的事迹。当高尔基尽管被骗人的宗教迷住、还能写出优秀作品时，列宁表扬了他；而当高尔基不自量力地插手社会主义运动时，列宁却批评他毫无收获。吉本在这个典型的事例中看到彻底解决问题的希望。

这些解答是根据理念提出来的。可是，任何政治上的约束都不能完全阻止优秀作品的诞生——这个事实是否定不了的。那么，应该怎样认识理念和现实的差距呢？容易使问题混乱的理由之一是“文学家参与政治”这个概念中，含有把“文

学家”看做特殊的知识分子的幻想。既然参与政治也是人的行为，那就不需要只从“文学家”的角度考虑问题了，而应该从“政治家参加文学活动”、“政治活动家参加文学活动”这个角度来探讨问题，只考虑参加“文学活动”时如何表现现实主义即可。以此为纲，把野间宏、小田实、石原慎太郎都放在同等的位置，考察他们表现手法的高低就好了。换句话说，不管参加哪一种立场的政治，或拒绝参与政治，那都是个人的自由。以这一条件为前提，站在文学特有的立场上，防止政治主义的僵化和反政治主义的自我陶醉就可以了。

第十五章　走向六十年代

——日益明显的新动向

安保条约体制与经济增长

在第一章已经谈过，日美安保条约，与和约同时在昭和二十六年（一九五一年）九月缔结。占领时期是战胜国压制的年代，同时，压制又带有军事保护的性质。和约缔结后订立的安保条约，到了一九六〇年修订。这时，发生了反对安保条约的运动。

作为国际条约来看，安保条约也具有国际政治函数的性质。当时，日本的行动受冷战（自由主义阵营和共产主义阵营之间的紧张关系）和美国亚洲政策的巨大影响。修订安保条约，如果单纯地从法律理论上去看，是美国给与日本更多的自主权，同时又要求日本从军事上协助美国。从战败国取得独立的普遍过程来看，这个情况不足为奇。但是，这个普遍的过程，和美国亚洲政策这个特殊的、时代的条件结合起来的时候，却产生了很大的问题。战败国的民族感情和知识分子的认识，不一定具有冷静的客观性。尽管发生过斯大林主义批

判，当时的知识分子，对共产主义阵营抱有玫瑰色的幻影。而美国是凶恶的反共的帝国主义国家的象征。而且，日本人吃尽战争的苦头，对日本变成美国的军事基地很有反感。对美国以日本为基地，从军事上推行远东政策的恐惧，给自从缔结和约以来逐渐抬头的民族主义点燃了一把火。

可以重读一下当时许多报刊上的言论。到底反对安保条约的修订（这种主张是肯定修订前的旧安保条约的）呢，还是反对安保条约本身呢，或反对政府强行通过？——他们的论点往往是含糊不清的。不过，尽管缺少统一的理论根据，反对运动高涨起来，这也是千真万确的历史事实。那可以说是一场“内战”。正如“战中派”一代人在战败时有过挫折一样，抱有急进主义思想的青年们，这时自然产生了挫折感。这种心情的一斑，表现为年轻的短歌作家岸上大作自寻短见。吉本隆明等人合著的《民主主义的神话》（昭和三十五年现代思潮社出版），从思想上对六十年代的运动作了总结。

但另一方面，正如在第十二章已经谈过，花田清辉写了《“慷慨谈”的流行》，唱了反调。再看一看共产党的“反美爱国”的口号吧。的确，民族主义是这个运动的纲。六十年代，竹内好的思想所以对青年们产生巨大影响是因为他反对“美国政府”联合“日本政府”的政治结构，提倡“日本的大众”联合“亚洲的大众”的缘故。他把民族主义的基础放在这一点。后来的“争取越南和平联合会”也是这种要求的发展吧。

但是，我们不能忽视，不过问政治的作家们，尽管一九六〇年六月全日本群情骚然，他们却仍然按照各自的特点悄悄

地进行着创作活动。如果不顾这一事实，文学史就忽略了重要的一面了。

一九六〇年是修订安保条约的一年，同时又是池田内阁提出经济增长政策的一年。反对安保条约运动和经济高度增长的内部联系，有两个方面。总的说来，第一是：一方面出现了“经济增长＝城市化”的倾向，另一方面，出现了重新探讨以地方、农村为基地的大众民族主义的倾向。这种倾向，为形成柳田国男热潮提供了基础，又给思想界带来所谓“反近代”的热潮。在文艺评论的领域里，反对以“近代的自我”为中心的历史观，而探讨如何表现感受性。佐伯彰一和高桥英夫对私小说的看法、奥野健男的“原风景”论、川村二郎探讨“怀古”的意义，填补了“近代的自我”史观的缺陷。

可是，经济的高度增长就是要谋求建立富强的国家的。从这个意义来说，它无疑是民族主义的一种表现。再说，经济的高度增长促使报刊的规模日益庞大起来，而作家往往变成受报刊吹捧的名士。在这种倾向下，作家不能不遇到许多矛盾。

以《季刊艺术》为开端，陆续创办《文学的立场》、《边境》、《昴》等季刊杂志，就是对付报刊制定的调子所做的一种反抗措施。

新作家的上台

《近代文学》完成了推进战后派文学运动的使命之后，开

始采用外稿，担任了培养新人的任务。立原正秋、小川国夫、辻邦生等人是通过《近代文学》登上文坛的。立原从昭和三十年代前半期起就开始在该刊发表作品。他的《八月的下午和四个短篇》（昭和三十五年五月）荣获近代文学奖。立原以敏锐的感性和细腻的抒情文体广泛地开展创作活动。他的作品《薪能》（昭和三十九年五月《新潮》）描写了没落世家的一对表姐弟的爱情以及他们对能乐的美的偏爱。《剑崎》（昭和四十年新潮社出版）描述日朝混血儿兄弟的命运。上述两篇作品值得记载在文学史上。立原在随感、游记中表现的审美意识是值得珍视的。

小川国夫，初期在《近代文学》发表了短篇小说《动员时代》（昭和二十九年五月）之后，主要在同人杂志《青铜时代》上发表作品。私家出版的初期短篇集《阿波罗岛》引起了岛尾敏雄的注意。这部作品使他成名。而《海上来的光》（昭和四十三年南北社出版）使他树立了牢靠的地位。作品中的自然描写很出色。这部短篇集中，有短篇《鞭打苦修者》，还有与书名相同的《海上来的光》。后者以叫做"那个人"的人物为主人公。这是后来小川在作品中常常作为"基督"的代名词而使用的。可见，《海上来的光》对他以后的作品很有影响。

我听着"那个人"的声音，心里暗道：无论如何，我离不开这个声音。"那个人"不属于我，而正是我属于"那个人"，我就当他的工具吧。

这一段记述，预告《一部圣经》(昭和四十八年筑摩书房出版)的诞生。一丝不苟、实事求是的这种文体，是继承了志贺直哉的文体，并加以发扬光大的。以"血"的形象为例，看看小川国夫以后的发展吧。他既描写了地方赌徒打架流血的，风土性、地方性的"血"，又描绘了基督所流的"血"。他是这样把风土性和普遍的宗教性结合起来的。人们将在七十年代的许多作品中看到这种倾向的丰富多彩的开展吧。

辻邦生也是《近代文学》出身，当时还是个新人。他在该刊连载《在曲廊上》(昭和三十七年七月至三十八年一月)，得到第四次近代文学奖。于是，辻作为优秀的新人，在文坛树立了地位。这部作品，通过"我"的叙述，在女主人公马萨死后，根据她遗留下来的信件、日记等组织成一篇故事，富有异国情调和清新的抒情。它的主题思想是追求精神的纯洁和安魂。辻的作品的特点是暗示在人生的有限的时间内能获得超越时间的东西。辻到了七十年代以后才作为长篇作家开始广泛的活动。六十年代，在历史小说的领域里，他所写的《安土往返记》(昭和四十三年筑摩书房出版)显示了他这一段时期工作的顶峰。这部作品探索了在人类有限的生命中徒劳地度过的"人生"有何意义。另外，山川方夫在短暂的一生中，始终坚持朴实、淳厚的作风。他留下《海岸公园》(昭和三十六年五月《新潮》)等优秀作品。

现在来看一看昭和三十年代后半期的芥川奖授奖情况：

昭和三十五年(下半年)　　三浦哲郎的《忍川》

昭和三十六年(上半年)	无
同　　　　　(下半年)	宇能鸿一郎的《鲸神》
昭和三十七年(上半年)	川村晃的《美谈的开端》
同　　　　　(下半年)	无
昭和三十八年(上半年)	河野多惠子的《蟹》、后藤纪一的《少年之桥》
同　　　　　(下半年)	田边圣子的《感伤旅行》
昭和三十九年(上半年)	柴田翔的《然而我们的日子》
同　　　　　(下半年)	无
昭和四十年　(上半年)	津村节子的《玩具》
同　　　　　(下半年)	高井有一的《北方的河》

由此可见,这一段时期新人辈出。三浦哲郎以《忍川》(昭和三十六年新潮社出版)为起点，进而创作《手枪和十五个短篇》(昭和五十一年讲谈社出版)。河野多惠子具有女作家罕见的对"恶"的敏锐的嗅觉以及对幻想的嗜好,写了《草气》(昭和四十四年文艺春秋出版)、《突如其来的声音》(昭和四十三年讲谈社出版)、《转门》(昭和四十五年新潮社出版)等，展现了丰富多彩的文学世界。她善于将隐藏在日常生活背后的杀机展现在华丽的幻想世界。她的作品和后起之秀高桥高子的作品大放异彩。另外,高井有一从《北方的河》(昭和四十一年文艺春秋出版)到《梦碑》做了踏实的工作。他们的成就相当可观，可以说芥川奖发掘这些新人的功绩是很大的。六十年代以后,丸山健二、吉田知子、古山高丽雄、森敦等人领过芥川

奖。森敦的《月山》(昭和四十九年河出书房)堪称名著。古山、森等人上台后，人们普遍地感到芥川奖领受者的年龄偏高。可是他们是长期保持过沉默的人，因此还是作为优秀的高龄新人受到欢迎。古山高丽雄不仅作为《季刊艺术》的编辑有过功劳，还以《第八个幽灵的黎明》(昭和四十七年河出书房新社出版)为起点，写过《小小的市街图》(昭和四十七年河出书房新社出版)、短篇集《蚂蚁的自由》(昭和四十九年文艺春秋出版)等。领过《群像》新人文学奖之后，荣获芥川奖的大庭美奈子发表《三只蟹》(昭和四十三年讲谈社出版)，摸索了荒凉的现代的"性"和挽救自己的道路。后来，她还写过《浦岛草》(昭和五十二年讲谈社出版)。

现在再来看看"文艺奖"。首先，不能不注目高桥和巳的《悲哀之器》(昭和三十七年河出书房新社出版)。这部作品以知识分子的自我解剖为主题，是高桥最好的作品。高桥和巳研究过中国文学，但他对昭和精神史也很感兴趣，描写了日本人的感情在政治上的表现。《散花》(昭和四十二年河出书房新社出版)以及描述和宗教结合在一起的大众运动的《邪宗门》(昭和四十一年河出书房新社出版)等，就是这一类作品。继高桥和巳之后，真继伸彦的《鲨鱼》(昭和三十九年河出书房新社)得到"文艺奖"。真继伸彦、柴田翔大受青年们的欢迎和支持。新人上台的现象，在"太宰治奖"中也有出现。领奖人吉村昭、加贺乙彦、秦恒平、金井美惠子、宫尾登美子等人极其活跃。加贺乙彦以《佛兰德的冬天》(昭和四十二年筑摩书房出版)为起点，开始创作。取材于战争中的体验的长篇《不复返

的夏天》（昭和四十八年讲谈社出版）得到谷崎奖。加贺在战时是陆军幼年学校的学生，他回味当时的体验，写出了这部长篇小说。对这部作品的评价有过分歧，但是客观地说，它不愧为加贺的代表作。

当然，新人不只是上述几个人。阿部昭发表的《未成年》（昭和四十四年文艺春秋出版）、《司令的休假》（昭和四十六年新潮社出版）等，坚持了自己的作风。坂上弘发表了《某年秋天发生的事》（昭和三十五年中央公论社出版）之后，继续创作《卖蔬菜的声音》（昭和四十五年河出书房新社出版）、《和蔼的人们》（昭和五十一年河出书房新社出版）等，用细腻的手法刻划了日常生活的片断。后藤明生从《私生活》（昭和四十四年新潮社出版）开始，到《夹击》（昭和四十八年河出书房新社出版），达到一个顶点。他以幽默的笔调描绘了现代的空虚和孤独。这个时期，真是人材济济。黑井千次关心社会问题，他以《时间》（昭和四十四年河出书房新社出版）为出发点，描述企业内的人与人之间的关系，以及它和家庭的相互影响，而广泛地开展创作活动。《时间》的主题，在《五月的游历》（昭和四十二年河出书房新社出版）集大成了。田久保英夫的《深河》（昭和四十四年新潮社出版）获芥川奖以来，他尤其在短篇作品显出才能，焕发色情光彩的作品《发环》（昭和五十一年讲谈社出版）博得好评。扎扎实实地工作的柏原兵三却夭折了。古井由吉发表《杳子·隐妻》（昭和四十六年河出书房新社出版）之后确立了作家的地位。他在长篇《一去杳杳》（昭和四十七年河出书房新社出版）等，刻划了家庭中血缘的羁绊。古井由吉

作品的主题思想象征着这个时代的什么现象?在这个时代,人们被迫游离在当地风俗之外,与过去的联系断绝了。那么,应该到哪里去寻找生活的根基呢——作者就是要探讨这个问题。忍受这种游离感,树立生活场所的精神上的希求,在上述作家们的作品中也或多或少有所流露。这是现代的一个根本性问题。

可是,"过去"这个问题,从历史上来看,不仅仅是国内问题。一个民族的记忆,在个人的身上也投下影子。清冈卓行的《洋槐树林立的大连》(昭和四十五年讲谈社出版)是战争时期那一代人的回忆。此外,还出现了冲绳出身的作家大城立裕。另一个冲绳出身的作家霜多正次的《冲绳岛》(昭和三十二年筑摩书房)也是值得一提的。再看一看朝鲜半岛出身的作家吧。金达寿早在昭和二十年就开始创作活动。留日朝鲜人的文学作品得到人们的赏识,是自从金石范的《乌鸦之死》(昭和四十二年新兴书房出版)、李恢成的《重新上路》(昭和四十四年讲谈社出版)出现以后才开始的。

此外,富冈多惠子、畑山博、山田智彦、森内俊雄、田边圣子、高桥高子、庄司薰等人也极其活跃。还出现山本道子、津岛佑子、森万纪子、三木卓、佐木隆三、长谷川修、宫原昭夫、日野启三、中上健次、三枝和子等人。不过,他们的活动时期主要属于七十年代,不准备在这里详细介绍。

六十年代初期的作品中,水上勉的《雁寺》(昭和三十六年文艺春秋新社出版)是不能忽视的。

以鸟兽画驰名京都画坛的岸本南岳，在丸太町东面洞院拐角一所以黑板墙围起来的平屋顶房屋的里间咽了气，那是昭和八年秋天的事。

水上勉在《雁寺》塑造了栩栩如生的人物形象。之后，他又发表了《五番町夕雾楼》（昭和三十八年文艺春秋新社出版）、《宇野浩二传》（昭和四十六年中央公论社出版）以及《一休》（昭和五十年中央公论社出版）。另外，野坂昭如发挥独特的个性，以《淫棍》（昭和四十一年讲谈社出版）为起点，创作了尖刻而有理智并具备庶民性的作品，以暴露色情的本质。另外，顺便提一提，这个时期还有山口瞳的《杀人》（昭和四十七年文艺春秋出版）。

在文艺评论方面，《群像》新人文学奖得奖人或候选人出身的评论家有秋山骏、矶田光一、上田三四二、松原新一、渡边广士、月村敏行、宫内丰、柄谷行人等。龟井胜一郎奖出身的，有川村二郎、高桥英夫等人。外国文学专家对日本文学发表了不少意见，这自然带有文艺评论的性质。在这一方面，菅野昭正、清水彻、平冈笃赖、粟津则雄、中野孝次、西野千二等人甚为活跃，还出现了入江隆则、川嶋至等人。如果把文坛的定义放宽一点的话，我认为种村季弘也应该提一提。在戏曲方面，安部公房起先锋作用。清水邦夫、别段实作为新时代的旗手开辟了新领域。在试验性戏剧方面，有过寺山修司和唐十郎的活动。在这里打个招呼：本篇第十五章是为了过渡到秋山骏所担任的下一个部分起桥梁作用的，所以记述相当简略。

素负盛名的作家的活动

六十年代，由于经济高度增长，作家为报刊大肆利用，创作活动极为涣散。这时，不轻易被报刊利用的素负盛名的作家们留下了许多优秀作品，这是理所当然的。

晚年的谷崎润一郎、川端康成等人的成绩就不用说了。左派文学方面，中野重治完成了《甲乙丙丁》(昭和四十四年讲谈社出版)。井伏鳟二的《黑雨》(昭和四十一年新潮社出版)和井上靖的《风涛》(昭和三十八年讲谈社出版)，显示了这些作家的成熟，是优秀作品。丹羽文雄的《一路》(昭和四十一年讲谈社出版)和圆地文子的《夺朱者》(三部曲，新潮社出版)的完成，也是应该提一提的。值得大书特书的是战后派作家完成了巨作，如大冈升平的《莱特岛战记》(昭和四十六年中央公论社出版)、野间宏的《青年之环》(昭和四十六年完成，河出书房新社出版)、武田泰淳的《富士》(昭和四十六年中央公论社出版)、埴谷雄高的《亡魂》(昭和五十一年讲谈社出版)、福永武彦的《死亡之岛》(昭和四十六年河出书房新社出版)、堀田善卫的《戈耶》(昭和五十二年完成，新潮社出版)等。"第三批新人"的中期的代表作，也是六十年代写的。虽然和第三至第五章有些重复，在这里再提一下：小岛信夫的《拥抱家族》、吉行淳之介的《暗室》、远藤周作的《周末》等，都是这个时期的产物。三岛由纪夫则站在安部公房、大江健三郎的对立面，进行过创作活动。

在文艺评论方面，小林秀雄发表《思维的启发》(昭和三十九年文艺春秋新社出版)之后，继续创作他的毕生巨著《本居宣长》(昭和五十二年新潮社出版)。河上彻太郎也有一系列成就。如上所述，中村光夫转为写作小说，但是他的评论精神并没有减退。在《近代文学》派方面，平野谦一直坚持发表文艺评论，本多秋五也发表了《物语战后文学史》(昭和三十五年至四十年新潮社出版)。埴谷雄高撰写政治评论，得到青年一代的支持。吉本隆明、江藤淳、佐伯彰一、奥野健男、筱田一士等人，也发表了不少评论。

由于经济高度增长报刊壮大、繁荣起来，不仅出现了出版文学全集的热潮，而且，所有的书刊都销路大畅。在这样的情况下，作家容易流于粗制滥造。只有不受这种影响的作家才能写出好作品。外村繁的《航标》(昭和三十五年讲谈社出版)、尾崎一雄的《梦幻记》(昭和三十七年讲谈社出版)、上林晓的《白色游船》(昭和三十九年讲谈社出版)、中山义秀的《咲庵》(昭和三十九年讲谈社出版)、耕治人的《一丝光线》(昭和四十五年皆美社出版)等作品，都是相当大的收获。此外，富士正晴、岛村利正、萩原叶子、田中澄江、小沼丹等人，扎扎实实地从事创作。比他们再晚些，中里恒子发表《现世》(昭和四十七年河出书房新社出版)，返回文坛，使人们感到惊讶。之后，中里又写了《和歌题材名胜集》(昭和四十八年新潮社出版)、《花筐》(昭和五十年新潮社出版)等优秀作品。《歌枕》的结尾如下：叫做鸟羽的老人死后，女主人公安子这样感到：

朝无底深渊望了一眼，安子觉得只好往前走，无路可退了。一向依靠鸟羽的爱护，毫无目标地度日，如今只好依靠自己了。

（中间略）

现在，还有什么呢。以往紧抱着的东西，七零八落地散失了。这个也不要，那个也不要，一个个抛弃了，手里再也没有什么了——她清楚地意识到这一点。

突然下起大雨来了。

此外，应该加上平林泰子的《不毛》（昭和三十七年讲谈社出版）。竹西宽子的《仪式》（昭和四十四年新潮社出版），描写遭受原子弹轰炸的体验，给人们留下清新的印象。

在经济高度增长期，森茉利写过《恋人们的森林》（昭和三十六年新潮社出版）、《奢侈贫困》（昭和三十八年新潮社出版），这是应该特别提一提的。一九六〇年九月，正当为了修订安全条约，全国发生动乱的时候，《奢侈贫困》问世了。小说的女主人公，住在简陋的公寓里，物质上很贫困，但是在精神上、嗜好上，追求奢侈。这就是文学上所需要的精神贵族主义吧。

我们不能忽视作为小说作家开始活动的吉田健一的存在。吉田健一早就开始写作短篇小说。到了这个时期，他着手创作长篇，发表了《在瓦砾中》（昭和四十五年中央公论出版）、《荒唐无稽》（昭和四十六年河出书房新社出版）等，以巧妙的"叙述"创造了独特的风格。吉田的一生和他的作品的本

质是一方面似乎看破红尘，另一方面又想探讨“生命”的意义，两者结合在一起。这是“精神贵族主义”和“开放的市民性”同时存在，显出罕见的丰富内容之一例。

如今，经济高度增长期已告终，转入低增长期。下一个时代的文学将变成怎样，目前尚难以判断。不过，只要回顾一下六十年代初期发生过的“纯文学争论”，我们可以推想“自我的社会化”这个问题可能再次引起人们的关心吧。一旦与世隔绝就会陷入自我陶醉，可是，假如顺从报刊的要求，那就不是“自我的社会化”了，而会造成表现手法的散漫。问题难就难在这里。面临着这个困难，六十年代以后的文坛开展了新的活动。

日常性的现实和文学的展开

——从一九六一年至一九七七年

秋山骏 著



第一章　现代人的孤独感

丧失社会性的目标

"'现代'这玩意儿费解，'现在的状况'也是费解的！"任何时代，生活在当时的现实生活中的人大概都会发出这种叹息。"现代"好比是一个不明真相的怪物，谁也不知道它会把我们带到何处去。这种意识的明显的表面化，形成了一九六一年以后的现实的潮流。问题在于这种潮流一成不变地一直延续到我们今天所处的一九七七年。

一九六一年，即昭和三十六年，那是昭和三十五年由于反对日美安全条约的运动而使社会发生动荡之后的一年。也许我们可以把这一年作为一个突出的标志，用以表明从此产生了所谓"战后"以来的现实所统治着的时代，即表明从此产生了新的现实的潮流。

从现在来看，那个反对日美安全条约运动是一个段落。什么段落呢？是转为所谓"战后"的一个段落。事实上，把各阶层的意见统一于一个社会目的并进行群众性示威游行，这种活动方式，从这时候起消失了。

这意味着：能够使各种各样的生存意识统合起来的共同

的社会目标已经不复存在了。

一个社会目标的形成，必须要有一个在它的深处多少能把每个人的各种各样生活意识统合起来，并把它们纳入其中的框子——固定程式的、默契的“等项”。可以说这个等项就是“战后”生活意识。它是一九六一年以前每个人的生活感觉的深处所共有的东西，同时也是能够把每个人的生活感觉集中起来并统合于一个共同的社会意识的东西。

在这以前，不管个人生存上有多少牢骚，也都被“那是战争带来的”或者“那是打了败仗造成的”这种社会性的声音淹没掉了。

事实上，这以前的现代战争以及战败这一深刻的经历，是肉眼能见的或能以创伤的感觉证明其存在的。这个共同的经历，凌驾并超越了每个人的纤细而多彩的生存意识。

请允许我插入一点个人的体验。在这以前，我从未听谁公开说过“我之所以不幸是由于空袭时被烧掉了房屋”、“我在战败后的剧变中被抢走了土地而吃了亏”之类的话。

也就是说，在这时点之前，个人偶然(或命运)遇到的幸或不幸这种观念，个人因现实的得失而产生不满的意识，都被一个社会呼声压倒了。

这个呼声是什么呢？就是建设“战后社会”。我们经历了现代战争，体验了以往未曾见识过的“战败”，深信既存的社会秩序和社会形态已完全解体，于是想从战败时的零点出发重建一个新的社会。换句话说，好比在一张白纸上画了一个城市设计图，想在那个遭到原子弹轰炸——按理七十年之内不会

生长植物——的广岛的土地上重建城市。

不管个人的生活有什么不满，他们的要求只能描在社会这块画布上，只能画在最基础的底面上。所以必须先打好根本的基础，需要有块巨大的画布，才能在它上面涂上个人的色彩。这种呼声压倒了一切。这就是所谓的“战后”。

总之，“战后”就是这样一个时期：人们意识到战败使一切成了零，并想从这个零点出发，把战前（未经过战争的）社会所维持着的形态及生活意识重新建设成一个（具有相同水平的）新社会的形态和意识。

也许可以这样说吧：对自己的生活抱有不满情绪的精神状态，从现实的巨大世界看来是微不足道的。要知道这样一个微粒位于何处，首先需要一张用来描绘微粒轨迹的巨大画布。也就是说需要建设“战后”的社会。

就是说，在战败到反对日美安全条约运动这十五年期间，想要建设战败后的新社会的愿望——叫作目标或叫作理性概念——远远超越或优先于个人的生存感觉和生活意识所带来的东西。

当然，代表这个时期并反映其特点的，是第一次战后派文学。

走向“大众社会化”

“已经不是战后了”这句话是出现在昭和三十年的《经济白皮书》上的。因为工业生产总指数终于突破了战前（昭和十

九年）的最高水平。

这意味着我们终于首先在经济方面走出了战时和战后的狭谷时期，开始进入了“高度成长期”。这个高度成长一直持续到昭和四十八年出现衰退时为止。

但是，要使这种时代变化逐渐渗透到我们的日常生活中去，被人们意识到，并且让这一意识再反映到日常生活的细节上来，那是需要数年时间的。

所以，“战争已经结束”这一意识完全成为日常的概念，大概是在昭和三十五、六年。这是一个分水岭。

十五年就会产生那么大的意识变化吗？难免会有这样的疑问。应该看到，这时期的日本走在快速发展的现代化道路上，经常处在激烈动荡中，它以这种速度反映在文学上，毋宁说是正常的。

我们大概是到了战后十五年这个时点上才第一次回顾高速度奔跑过来的“战后”时期和身在其中的自己的。

至少这种意识已经一般化了。黑田三郎的下述感慨很能说明这一点：

> 迎来了战后第十五年，我深深感到我们终于到达思考这十五年岁月有多长的时候了。十五年的时间恰好相当于岛崎藤村的《嫩菜集》问世到明治末年止；或相当于整个大正时代；或相当于昭和元年到太平洋战争爆发为止（《现代诗·一九六〇年》，刊于日本文艺家协会编的昭和三十六年版《文艺年鉴》）。

也许是战败和高速现代化这两个因素，使这十五年期间的变化以加倍于上述各个时期的速度进展的吧。

回顾起来，这大概可以和内田鲁庵在《文人的社会地位的提高》(明治四十五年九月《太阳》)中所惊叹的“二十五年”期间的变化相匹敌。

> 最近二十五年间，日本经过值得大书特书于世界史上的两大战役，从而使一切都发生了变化，恰如在东京市内旧江户的面貌完全改观一样，各种思想也发生了大变革。文人在生活上的觉醒可谓是其主要现象之一。

在这十五年间我们印象中的“战后”面貌消失了，完全改变了。

这以后，在我们的生活意识方面出现的是：从社会面来说是高度现代化的产业社会化现象；从日常面来说是急速发展的大众社会化状态。

以下拟从“大众社会化状态”这一侧面来窥视这个新的现实潮流，扼要归纳一下它给我们的生活带来的新变化及其对文学的影响。

从表面上的生活现象方面来看，有这么几点：

第一，由于电视机的普及促使大众宣传机构的发达。

第二，住宅、工厂建筑群及汽车的普及引起了日常活动方式的变化。

第三，由于劳动时间缩短，拉长了业余时间。

从内部的、隐藏于生活深处的暗流来看，有这么几点：

第一，有关“性”方面的价值的变化。

第二，传统的“家庭”观念的变质和解体。

第三，新的相互疏远现象所带来的孤独与不安的情绪。

在高速度成长期里，我们的日常生活感觉的一般情况如何？这种感觉和意识与文学又有什么关系？且借小田切秀雄关于昭和三十六年的情况报告，即用他对这个时代的进口处的观察来简要地说明之。

> 在这一年里，文学上反映出来的社会和精神状态上的特点中最显眼的是经济繁荣的气氛，如：日本经济的高度成长；巨额的设备投资；关于加倍增加收入的宣传；大量消费以及由此而来的安定气氛。(下略)
>
> 已经变成了近代人的眼睛和耳朵的一部分的大众宣传机构所发生的这种质变，在相当大的程度上起着助长安定气氛的作用。(下略)
>
> ……由于商业上的这种制约，文学也在其内在活动中起了大幅度的变化，从而产生了“如今已难于划分纯文学和大众文学了”或“纯文学已经毁灭”之类的论调。披着“现代化”外衣，一味追求兴趣、讲究技巧，而不反映作者内心深处(包括反伦理在内的广义的文学上的伦理性)的作品与日俱增(《从一九六一年的文学看社会和精神状态》，刊于日本文艺家协会编的昭和三十七年版《文艺年鉴》)。

安定气氛给人们自我反顾的若干余暇，使人们有时间去想一想自己现在生活在什么样的情况下，就是说，让那些意识到自己已进入新时代的状态或转折点的人们，在现实面前重新估量一下自己的处境、并寻找生存的方式。

我们用一只眼睛反顾过去，看看自己曾是何许人；而用另一只眼睛透视未来，看看自己将成为什么人。

结果看到了生活意识上的两股相对着的大潮流赤裸裸地显现在自己的眼前。

第一种潮流是恢复日本传统秩序。这以复辟战前的价值观念的形式出现。

第二种潮流是对美国式社会风俗的向往。这种美国式社会风俗是现代社会中最领先的模特儿，它在战后以来的高度的现代工业社会化的过程中也一直起着带头作用。

这两股潮流给我们以后的日常生活涂上了各种色彩。它们忽儿并行着，忽儿交错着，忽儿分裂着，忽儿相背着。

在这一时点上，我们面临了上述这种变化着的潮流。而且，从这个时点开始的新的变化的性质也使我们在应付这种潮流时，从意识的深处发生了变化。就是说，应付变化的态度本身也发生了一个质变。

从这个意义上说，反对日美安全条约运动是一个里程碑。那是在面临着时代变化的时候，我们带着共同目标，以集体力量去对付的最后一个事件。而自从遭到挫折以后，个人就与集体脱离了。虽然个人还没有凌驾于集体之上，但已与社会的意识对立起来，甚至于更强调自己个人的价值了。

个人的优越性

这以后过了一年，即昭和三十六年，有一右派少年为了抗击深泽七郎的《风流梦谭》(昭和三十五年十二月《中央公论》)所酿成的气氛，搞了白色恐怖活动。这个事件象征什么呢？我认为与其说是表明右派的爪牙在抬头，倒不如说表明一个赶不上瞬息万变的时代潮流的人在对抗社会潮流。这是在用个人的优越化，换句话，是在用个人的思想感情的独自的价值化去反抗社会潮流。

犯罪行为有时能够迅速抓住时代的现实。日本正在以滔滔之势奔向美国化——这就是映入这少年眼帘的时代潮流。

同时，这个少年所表现出来的是这样一种思想：认为对社会进行集体对抗是无用的，倒不如强行个人的独立行动更好。锐敏地反映出这种状况和意识的是大江健三郎的《十七岁》(昭和三十六年一月《文学界》)。此作描写一个右派少年的孤独心情以及由此产生的恐怖行为，并以此说明给时代刻上裂痕的、从孤独心情产生出来的个人的独立性意味着什么。

复辟战前的作品，可举三岛由纪夫的《忧国》(昭和三十六年一月《小说中央公论》冬季号)为例。可以说作者是在公然颂扬"天皇"所代表的纯属战前的事物价值。

但这不是一部纯粹犯了时代错误的作品，而是锐敏的作家精神对准时代的要害放出的一支箭。这一点和大江的作品有相同之处。

大江的作品是在对复辟战前的价值这一时代潮流尖锐地提出异议，而三岛的作品则是对另一潮流，即对日益美国化的日本表明其非常抵触的态度。

而这两者所描绘的都是关于一个反抗时代的人所提出的主张及其思想感情的活动。在这点上两者是一致的。

我们应该从这里看出现实潮流的新的发展——个人优先于社会。也就是说个人的各种价值以千姿百态登上舞台。

孤独的群众和《沙丘中的女人》

可是最后还有性质更可怕的东西登场。其性质是新的、未知的。可以这么说，从这一时点以来，我们认为最具有现代性的"状况"全都是以这个性质为核心形成的。

这个性质就是对这样一种存在感觉的发现：自己的存在只不过如同沙堆中的一个单位而已。

在任何时代，我们都只是社会中的群众的一个成员而已。不过当我们生活在"战后"这个可以信赖的时代的时候，我们作为社会中的大众还是有存在意义的。可是这个社会目标一旦消失，我们就突然发现自己的存在只不过是偶然被任意地集中到这个社会中来的无数的沙粒般的群众之一而已。我们意识到自己的存在只不过如同沙粒的一个单位而已。

在产生这种意识的同时又产生这样一种现实上的认识：社会乃至社会意识所反映出来的这个人间，再也不是与我们

密切相关的可理解的存在，它已成为一种不明真相的怪物。它是个不知要把我们引到何方去的莫明其妙的存在。

当然，这种意识是大众社会化状况下的必然产物。

但是，这个未知的、我们突然被抛入其中的“状况”——“周围的现实都成了莫明奇妙的东西，而自己在其中只不过是毫无意义的沙粒般的一个单位而已”。这种状况不啻是对大众社会化的现象的巧妙说明，而且含有更深远的意义。我们以后将把这个含义作为最具有现代性的内容和规律的东西加以思考。

在这时点上这种“状况”之所以会如同一种被新发现的东西似地以特殊地位登场，恐怕是由于我们做人的地位过于急速地下降，即从社会中的大众一下子降为沙粒般的群众，从而受到其巨大落差的冲击的原故吧。

战后，由于美国把我们带进了民主主义，我们获得了奥狄加所说的“大众”的地位。

> 群众突如其来地出现了。不仅如此，而且还占据了社会的最高地位。(下略)
>
> 大众是指平均过的人。于是，原先只不过是简单数字的东西——群众，换了一个性质，而且是个万人共有的性质。在社会中不具任何特征的，不是出群拔类的，而只是在自己内部重复着一个普通型号的人，这就是大众(奥狄加的《大众的叛逆》，佐野利男译，昭和二十八年筑摩书房出版)。

从大众沦落为沙粒般群众，这过程本来是要经过一个世代，即三十年以上的时间缓慢进行的。可是我们却在最近十年左右里迅速走过了这个过程。

早在这个时点上，这个大众形象已经沦落为西·莱特·米泽所描写的“小小的办事员”那种软弱无力的“白领”[1]群众形象了。

> 他(白领)是个可怜的存在，经常只有在集体里才有人理睬他。他在和魔鬼般骄横恣肆的通货膨胀斗争中幻想着成功，而实际上却在悲惨的状态中奔波着。他被无法抗拒的强大外来的力量所左右、所驱赶，被生拉硬拽地拉进自己所不理解的运动中去。他总是承担着最倒霉的差使。(西·莱特·米泽《白领》，杉政孝译，昭和三十二年东京创元社出版)

这种瞬息万变搅乱了我们的生息，使我们迷茫，以至因不理解周围的现实而陷入不安之中；另一方面以为自己只不过是其中的一粒而感到孤独。

正是在经济上造成的那种表面上的安定气氛的背后存在着这样的生存意识。它暗中潜行着，并逐渐成熟。

安部公房的新著长篇《沙丘中的女人》(昭和三十七年新潮社出版)非常敏感地觉察到这种状况的出现，并准确地把它

① 指非体力劳动的一般职员，多穿白衬衫。

反映了出来。令人揣摩不透的日常现象在他笔下被描写为不毛之沙，而人的生息则被描写为在其中反复着的无意义的单调的行为。

> 那个流动着的沙的形象给他以无法言喻的冲动和兴奋。沙之所以不毛，大概不是一般所认为的由于干燥的原故，而是由于它在不断地流动着，所以丝毫不能接受任何生物。而这个郁闷的现实却整年地强迫你死抱着它。两者比较，那是多么大的差异啊。
>
> 的确，沙是不适于生存的。然而，定居是不是生存所绝对必需的呢？恐怕是由于你固执着要定居才发生那个令人生厌的竞争的吧。如果你放弃定居，委身于沙，任其流动，理应不会再有竞争了。事实上，沙漠上开着花，居住着虫、兽，它们是利用其强韧的适应能力，逃出了竞争场的生物。

这沙之所以具有骄艳、鲜嫩、健康的形象，闪耀着光芒，是由于那个“状况”刚刚到来，因而被认为它是新现实中的新的开始的缘故。令人揣摩不透的现实，时而以无限可能性的幻影诱惑我们。

总之，我们一只手抚摩着那个令人揣摩不透的现实迈出了步子。

“日常性”正以新的主角地位在我们面前缓步登上舞台。

第二章　“日常性”登场的前前后后

“日常性”出现的意义

“日常性”正以新主角地位在我们面前缓步登上舞台。

日常性这个东西是在这样一个时候重新在我们的精神上被意识到的，即：急速的变化在瞬间停滞了；过渡性的时代由于其本身的矛盾而暂时踌躇不前了。

何谓日常？就是没有事件的每天。左右着生活现实基础的社会动向，再也不以日常的事件出现在我们的每天的生活现实中来了。就是说，“战后”时期，一个个社会性事件就是一个个里程碑，它时时刻刻向我们指示着生存的状况。那时候，我们想用叫作“日常”的这个生存基础——即想用绘在生息这个画布上的社会动向的颜色来测定自己所生存的位置。因为那时候，我们认为被绘出来的时代图画、社会图画比自己更重要。可是如今，那种颜色已经消失，于是画布本身，即每日的生息这个基础本身就暴露出来了。

我们所意识到的日常性无非就是这种每天每天的生息本身；变不出新花样来的每天。它以精神上的新主角身分登上舞台了。

就让我们通过庄野润三的两个作品的对照来窥视一下日常性的登场这一幕吧。看一看两个作品中所描绘的战后真实生活——"结婚生活十五年"的意义是怎么变化的。

还在战后时期，即昭和二十九年，他所作《池边小景》（昭和二十九年十二月《群像》）是这样反映十五年夫妻生活的情景的：

> 她想：一个星期前，我在作晚饭的时候，想着什么呢？完全回忆不起来了。
>
> 什么时候开始，由于什么原因，自己身上发生了这种变化的呢？为什么会突然间，在我们的生活道路上发生失常现象，以至我们无缘无故地遭受这种痛苦和恐怖呢？是哪个上帝允许了这种不合情理的变化的呢？（中间略）……我们夫妻十五年来住在一个屋里，到底交谈过些什么呢？

此作主题是：主人公遇到了足以从根本上推翻其日常生活的外来的突然变化——他突然被公司解雇了。这象征着日常这个东西还浮在象熔岩浆般流动着的现实之上，没有任何一点是踏实的。

可是，在昭和三十五年所作的《静物》（昭和三十五年六月《群像》）中，这个十五年的夫妻生活的意义却发生了变化：

> "躺在我身边，脸朝着我睡着的女人——她就是和我

结了婚的女人。”

在寂静的夜里，唯一还没有入眠的丈夫这么想。

“原来十五年来，我一直是和这个女人同衾的，在一个床上，而且每天晚上……”

“在幼童时期是一个人睡觉，在军队的时候也是一个人睡觉，而自从结婚那天起就两个人一起睡了。原先是互不相干的人，如今却这样紧挨着睡在一起。”

既非事件，亦无变化，只是无以置可否地继续下来的这“十五年”成了一个生活上的难题，使人感到它是一个具有最沉重意义的东西。

以往不觉得怎样的、最平凡的日日夜夜，现在看起来却象是生活上的墙壁。这就是日常性登场的信号。

日常性冲到前面来，随着这个动向，产生了几个文学上的波纹。

这个时期的特点之一是，第三批新人成长起来，就是说，这是他们向文坛中央挺进的时期；其二是，小说迅速地成为通俗读物，也就是松本清张走上“巨匠”道路的时期；其三是，知识分子的言论逐渐变得软弱无力。

新的日常的形态及第三批新人

社会事件的深刻影响从我们的生活现实中消失，而日常这个东西冲了出来。与此同时在文学上展现出这样一个场面

——第一批战后派从文学第一线退阵，第三批新人占据据点。

第三批新人对战后派抱着什么态度呢？有趣的是吉行淳之介写过这样的感想：

> 我曾经写过：我称赞战后派作家们的作品，同时也感到和他们有距离。不过，现在看来有更正的必要。所感觉到的不是距离，因为它是不可测量的。它包含着更加模糊、不可理解的内容。恐怕这样说更正确吧。（《我的文学游荡》，昭和四十年四月讲谈社出版）

在同一个时代的现实中，他也已经别开生活的新局面。那么他的文学的核心在哪儿呢？他写道：

> 我的作品是想通过描写“我”这个主人公的日常生活来突出一个抽象的主题的。可是读者往往把它单纯地看作是我（该作品的作者）的日常生活的报告。（同上）

抓住日常性这个东西作为文学的主题，这一点，安冈章太郎也一样，他们好比是双胞胎。他对战后派的堀田善卫作过这样的评论：

> 堀田先生只不过比我大三岁。可是他青年时代的作品与我的相比，却简直使人感到他是另一个世界里的人。（《小小角落里的另一个世界》，昭和四十二年刊于讲谈社

出版的《我们的文学》)

其根据是他认为堀田的出发点在于战争时期的生活态度。对这一点他这样写道：

> 可是我和庄野及吉行都由于各自的理由而认为这另一世界是绝对必要的，哪怕它是极微小的。而且不得不在自己的精神的形成过程中，在自己的内部造就一个从自己的周围(即外部)所得不到的另一个世界，并蛰居于其中。这一点大概是确实的吧。(同上)

这里所说的“小小角落里的另一个世界”或许可以换言为：在战争时期的强大压力下偷偷地保持着的日常性观念。

就是说，在这一时期迎来了这样的局面，第三批新人顺着时代的潮流把他们偷偷地保持着的日常性的观念，一下子在现实中展现出来了。迎合了时代的这种文学是会繁盛的！

这个时期，以日常性为主题的文学可以分为两大色彩。

其一是复活战前色彩的——即复活人性的戏剧及人性内心活动的。因为，如果说日常性这个东西在和平的情况下最能显露其真相，那么，与我们最亲近的模特儿无非就是战前的日常情景。

第三批新人想通过描绘他们少年时代的心理、青年时代的彷徨、以及交游关系上的人的戏剧性来证明：他们心中作为模特儿的战前的日常情景，在日常性这一点上是和已经到来

的新的现实很相似的。比如安冈章太郎在《花祭》(昭和三十七年新潮社出版)中描绘了他在战前的少年时代里，性是怎样觉醒的；同时他还暗示了作中所描写的日常的形态依然延续到现在这个时代。

曾有一个时期，人们常说："他们是继承战前私小说传统的"(在战后时期，此话的意思是批判性的)。这不无道理。从战前的私小说里看不到家庭矛盾这个写作动机，但由于它所描写的是作者身边的日常琐事，所以就自然地逐渐转变为近似日常性为主题的文学。

于是出现了战后一度受到压制的私小说重新抬头的现象。三浦哲郎的《忍川》(昭和三十五年十月《新潮》)得到芥川奖这件事恰好象征着这种情况。

第二种色彩是描写今天的现实，即试图描写新到来的日常的形态的。

应该迅速地把时代的变化所带来的日常的各种现象作为一种风俗反映出来。第三批新人在这方面发挥了其才能。周刊之类杂志最适于把正在动荡着的、未定型的、瞬息万变而忽隐忽现的、还浮现在表面的现象迅速地反映出来。原先把自己束缚于极狭隘的艺术家性格里的第三批新人，现在却象要自我解放似地，迫使自己把对日常性的感应和当前的风俗适应起来，并且随着周刊杂志的泛滥，扮演着流行作家的角色。这就是这个时期的特征。吉行淳之介的周刊杂志小说《高级妓女》(昭和三十六年二月至三十七年一月载于《产经周报》)就是这种风俗研究的成果。

另外，吉行淳之介的《黑暗中的节日》(昭和三十六年十一月《群像》)也颇能反映这个时期的特色。

这是一部色情作品，描写一个已有家庭的作家和一个女演员的恋爱。处在家庭和色情的矛盾中的主人公，被由此产生的风波和每天出现的琐事折腾着，演出了滑稽的戏剧。这个每天的琐事的连续也就是日常性。所以，作者解释说，自己的意图在于描写“一个已有了妻儿的男人爱上一个女人时的可悲而又滑稽的形象”(《我的文学游荡》)。把这换言为“在日常性中滑稽地浮沉着的人的状态”，大概不会有什么不对吧。

这样的日常，在十多年前的战后时期是不可想象的。女演员和作家的恋爱及由此构成的日常——这在战后时期只不过是电影银幕上的镜头和空想罢了。可是如今却成为日常所见的了。这部小说告诉我们，现实已经达到这样的地步了。

而且，这小说还使它的主人公处于这样一个地位——由蒸蒸日上的周刊杂志维持的作家。这就暗示了这个时期的第三批新人的状态了。

> 草子和婴儿的住院费、小轿车的分期付款，草子出院后，住院费是不付了，可是另一方面自己却要付旅馆费，还有和奈奈子相会用的钱——为了这些，他的收入耗得精光。他并不吝惜这些钱，他认为这些都是为了避免惹出麻烦所需要的费用。
>
> 靠着周刊杂志的连载小说的稿费，他的收入比以前

大大增加了。他想，要是没有这些增加了的收入该会怎样呢？（《黑暗中的节日》）

这个作品突出了高度成长下的“繁荣的日常”。作品中有一件使这个主人公不安的事——只闻其声不见其人的（共同度过战后时期的）妻子不厌其烦地打来电话。说不定作者是把这作为是战后影子来象征的。不过，如今“战后”是应该被甩到“日常性”的后面去的了。

他这个突出“日常”的作品中的主人公是为周刊杂志写小说的作家，所以这小说的内容也就是作家的日常，同时又是周刊杂志的丑闻。说起来这是颇有讥诮味的现象。但是从另一方面来说，这种现象正暗示着以后将出现这样一种倾向——作家成为大众宣传中的演员。

小说成为通俗读物、大众文学

从这前后起，周刊杂志开始进入全盛时期。原因是周刊杂志已经成为新到来的日常生活意识的先导，并且在和电视竞赛中抢占了大众文化产品的领先地位。

然而，两者的繁盛全是通过“日常性”的重新故事化或将“日常性”化成大众文化商品而取得的。电视以电视剧（后来为家庭剧）取代了新闻报道；而出版社系统的周刊杂志则以日常性的故事取代了时事评论。

也就在这个时期，一个推理小说作家——松本清张以周

刊杂志小说为舞台走上了“巨匠”的道路。

为什么周刊杂志会繁盛呢？

原因之一是，高度成长急需大量的低工资雇佣人员；其二是，这些雇佣人员是在战败时的毁灭性状态中迅速产生的，因此他们没有地位差别的观念，几乎都自以为自己是属于低工资的“白领”阶层的（正是由于这种意识，在昭和四十年代的后半期，百分之七十的国民自以为按阶层划分，自己属于中间阶层，到了五十年代，甚至于百分之九十的国民也都认为自己是中间阶层了）；第三是，这种劳动力的集中雇用导致了城市化现象，拉长了上下班的路程。这个客观条件必然使他们要求有个用以消磨上下班时间的读物；其四是，这些没有根底的、象浮萍似的近似“白领”的城市雇佣人员——即最近十五年里产生的假设性的“大众”们，主观上要求有个能为自己的生存方式作示范的大众文化。

这种情况证实了前述西·莱特·米泽的如下论述是对的：

> 处在这种孤立、不稳地位的这些人（下层的白领）正是杂志、电台、电影、电视等大众文化宣传的绝好对象，他们的个性深深地受到这些影响。而且他们大多数是城市居民，容易受到这种大众娱乐的围攻。
>
> 如今大众宣传机构取代了过去的传统，成为规划生活的框子。于是，在社会这个大海洋中随波漂流的现代化大城市居民就在体育活动中，在大众媒介体的偶像中

以及其他娱乐场中找到了休息的场所。(西·莱特·米泽《白领》)

松本清张的推理小说正是顺着这个潮流航行的。它究竟是什么呢?

推理小说就是大众文学。那么大众文学对我们来说又意味着什么呢?

大众文学的意义在于,它通常描绘我们所说的“纯文学”以外的领域。

如果说,所谓纯文学通常是探究今天的生活,探究现代化现实的,那么大众文学通常是通过描写除此以外的内容来唤起大众的。

划分两者界线的是“日本的现代化”这个重大现象。日本的西欧型近代化或美国型的现代社会化是个巨大潮流,大得使人觉得连战争或战败这种大事也只不过是其中的一小部分而已。在这个现代化与日本的现实之间的矛盾中探究当今的现实生活——这就是纯文学的主要内容。

大众文学则不同。大众文学的对象是它的前前后后。

“前”就是过去,就是明治时代的近代化所否定了的东西。即由于近代化而被我们抛到背后去的那种以武士为核心的旧日本的精神。它体现在以中兴之祖中里介山为代表的历史小说的流派中。

“后”就是未来,就是近代化所即将完成的东西,亦即成为近代化样板的西欧风俗或成为现代社会化样板的美国生活方

式。把电影银幕上作为幻想描写出来的情景，巧妙地，抢先搬到日本现实中来，这就是大众文学的另一个急迫任务。其基本形大概就是为使“恋爱”这个西欧风俗一般化而作出过努力的菊池宽的恋爱小说吧。

以上就是大众文学的两大作用。在一九六〇年这个时期，前者的代表性人物是五味康佑和柴田锞三郎，而后者的中心人物则是松本清张。不过，松本清张并不是以恋爱小说，而是以推理小说获得成功的。

从“恋爱”一变为“犯罪”，这说明大众化的情况，亦即我们的生活意识已经发生了一个变化。

把带有古老色彩的纤细的内心空间破坏殆尽从而引起这种变化的原因之一，恐怕是为进行战争而彻底贯彻了现代式合理化的结果吧。我们再也不想要求什么心迹清白的证据了。大冈升平的《武藏野夫人》已经证明了这一点。

还有一个原因：在经济高度成长的这个时期里，我们抛弃了作为近代化样板的西欧风俗，选取了容易取得的日常样板。即选取了可作为现代社会化样板的美国生活方式。因为人们往往认为，前者要在传统的深处才会有，而后者却容易从头脑里的简单的未来设计图中引申出来。

战败所引起的对传统的否定，使人们产生一种幻想：以为可以借助对传统的强烈的否定来一步登天、轻而易举地以美国为样板，使日本社会现代化。

恋爱存在于传统的深处，而犯罪却是在现代的日常的表面上走过场的。

在战后这个时期里，每一天本身就是一个事件。社会的解体、混乱、重建等等，象一个喧哗的交响乐似地构成一天。在这个时期里，政治性犯罪事件且不说，日常所见的些小犯罪全被淹没在动荡着的一天的振幅中，毫不显眼。可是如今没有事件的日常到来了。在这样的时期里，给日常造成小小裂痕的犯罪、日常所见的小小的犯罪，这些反而成为一种测锤，它被用来探测在这日常的深处所发生的事情。松本清张就是抓住了这个瞬息机会。

如今，日常发生的犯罪成了小小的事件，点缀着我们的生活。这种变化早在昭和三十一、二年就成为文学上的新波浪冲上舞台了。成为文学题材的是日常的小小的犯罪，而不再是第一批战后派所写的那些政治事件上的犯罪。这和石原慎太郎、大江健三郎的出现同出一辙，而促使这个潮流开花的是松本清张。之后紧接着出现了水上勉的作品《雁寺》（昭和三十六年三月《文艺春秋增刊》）。

推理小说要抓住小小的犯罪作为现实的微分点，使日常性的新气氛显露出来。这就冲击了在日常性这个新事物面前踏步不前的纯文学。这个冲击强烈到什么程度，可从随即掀起的"纯文学论战"中了解到。对这一冲击，论战旋涡中人物之一的伊藤整是这么说的：

最大的变化是推理小说的盛行。也许有人认为这与纯文学没有关系。可是如今出现了松本清张、水上勉这样的红作家，前者成功地揭露出了资本主义社会的黑暗

面，完成了无产阶级文学自从昭和初期以来想完成而未完成的使命，而后者，据我所见是通过《雁寺》的文风，成功地把私小说类型的流行小说和推理小说结合了起来。这一来，纯文学能够单独存在的根据就必然显得不那么充足了。（下略）

……在文坛中，部分人的一般概念里，认为新的人道主义在于追求某些用既存的人道主义所无法衡量的东西。所谓推理小说这种凶杀小说，正是利用这概念给人造成一种错觉，似乎追捕杀人犯的兴趣就是文学的兴趣。同时让白领阶层以此为轴心去理解资本主义这个组织体，并从中取得乐趣。（《纯文学能存在下去吗？》昭和三十六年十一月《群像》）

不过，我希望读者把上述“资本主义社会的黑暗面”理解为“日常性的新景象”。因为这时期白领阶层所欢迎的，就是被这种小犯罪事件所反映出来的日常性的存在及其到来。

松本清张一般被称为社会派，但我认为不如说他是在描写“日常性中的犯罪”更为正确。他在推理小说中所描写的既不是政治性事件，也不是资本主义社会的黑暗面，而是日常性本身所绘成的犯罪。他通过这些作品描绘日常性的一面，然而在他的笔下，这些小小的犯罪事件却似乎是日常性的一种兴奋剂。

比如，他这个时期的代表作《兽道》（昭和三十七年一月至三十八年十二月《新潮周刊》）中让旅馆作为作案的小工具出

现，而这个旅馆岂不正象征着我们即将取得的繁荣的日常吗？

没有事件的日常和知识分子软弱无力

在推理小说兴旺的另一面，是知识界言论的衰退。

从战败到反对日美安全条约这一段时间里，政治性、社会性大事件层出不穷。大事件就是历史的意识上的一个指标，所以知识分子们能够针对这些大事件，对社会基础的动向和世界形势进行预测、分析，解释其内容，给人们指出方向。大事件多的时候，知识分子的言论是丰富的。这在某一点上与火灾和看热闹的人的关系有相似之处。

然而，没有事件的日常终于到来了。日常性这个东西是以反复着等质而单调的每日为其本质的。知识分子的言论在解说事件的时候是丰富的，可是在日常这种滑溜溜的东西面前就失去了抓头，只好空转，然后逐渐变得软弱无力，风化下去。

敏锐地感到这种危机的知识分子在纯文学论争之后，接着提出了"战后文学论争"。第一个挑起这个论争的是第一批战后派的佐佐木基一。第一批战后派文学确实是知识分子的文学。他的随笔《"战后文学"是幻影》的标题本身就已经暗示了其内容。当然他是带着讽刺语气进行批判和揭露的。关于知识分子的言论在新出现的日常面前变得软弱无力这一点，他提出了这样的疑问：

为什么会变成这样的呢？为什么战后文学会自己把初期所具有的那些能量和干劲丢掉，又为什么它非被情况所吞没而俗化下去不可呢？是不是随着时代的变迁，战后文学“变质”了？是战后文学本身在开始时就已潜在着的东西，自然地表面化了？还是战后文学是个乱世文学，只不过是萨特所说的“情况文学”而已？因此，战败不久的混乱社会一过去，活生生的战争记忆一消失，它就命中注定不再为人们所理解，而只好孤立起来呢？（《“战后文学”是幻影》昭和三十七年八月《群像》）

战后文学不是幻影，而是个存在。但是新到来的日常性也是一个存在。所以会造成混乱，是由于日常的来势太猛了。

不过，在迅速变化着的时代里出现日常性是一种矛盾。然而，这个矛盾恰恰是个新鲜事物，也许它正好反映着复杂的现代性的一部分吧。混乱还会继续扩大下去的。

一方面是新的日常性到来，另一方面是我们把它变成文学接受进来，这两者之间，存在着某种不协调的地方。

回顾起来，大冈升平的《花影》也许是最早有意识地想反映出正在到来的日常性的一部作品吧。这部小说当初连载发表（昭和三十三年八月至三十四年八月《中央公论》）的时候，并不怎么引人注目，可是两年后一出版（昭和三十六年中央公论社出版）却迅速地提高了声誉。这正说明了上述那种的不协调和混乱状况。

这部小说描绘的是，处在城市风气中的银座路上的一个

酒吧间女招待在平平凡凡的日常中，怎样白白地了结一生。

> 二十年来，她在东京的消费生活的波浪中漂流，象更换衣服似地不断更换男人，她的内心是空虚的。如果怀疑叶子以往是否活着过来的，那么她现在是否是活着的人，也是个疑问。（下略）
>
> 象现在这样大白天回家的时候，叶子会突然感到自己的生活是空虚的。与此同时她又觉得自己周围的男男女女也都各自心怀着虚无感。大家都和自己一样，象行尸般地活着。这就是支撑着她生活下去的想法。
>
> 睡眠是她唯一快活的时刻……

有平平凡凡的日常，有平平凡凡的人。为要反映出这种生活的形态，小说必须借助于风俗。这里所说的"虚无"或"空虚"，也就是平凡的日常性。作者是想把它作为一个风俗反映出来的。作者后来在自费出版的版本(昭和四十七年青娥书房出版)的跋语中说："起初的题名是《风俗》"。不过，他所描写的这些风俗、日常性在战后那个时期里，恐怕还难于被人们领会其意义吧。作者自己回顾说："结果成了只描写一般'风俗'的小说。(中间略)当时连载的时候，并不怎么受欢迎。"(同上跋语)

作品发表两年后，由于人们认识到了平凡的日常性这个现实，这个小说才显出其真正的价值。

对这个平凡的日常性，战后时代的过来人，起初用"空虚"

来表达它。有趣的就在这里。的确，如果不改变观点，在这里是不存在什么了不起的东西的。

恰好地反映出这种情况的作品，恐怕要数柴田翔的《然而我们的日子》(昭和三十九年文艺春秋新社出版)吧。

这个作品描写了在发生国际劳动节事件的那一次学生运动遭到挫折之后，失去了斗争目标的主人公的疲倦的、百无聊赖的、深沉的日日夜夜。

> 仪式终于全都结束了，当集会的人们散了之后，留下的人们，突然感到过去存在过的东西，如今全都化为乌有，而且永远一去不复返，一切都毫无条理。人们在这绝对的空虚中除了闭上嘴，鱼一般地生活下去以外，再也不知干什么好。(下略)
>
> 这个日常性回到身边来的时刻，对我们来说正是可怕的时间的开始。(下略)
>
> ……我们理解到自己的空虚并不是暂时的表面的现象，也理解到自己和空虚就是同义语。

这小说是以五·一国际劳动节事件以后的数年作为时代背景的。但是作品中所描写的却是"以遇到平凡的日常性而苦恼"为内容。就这一点来说，倒不如按照这个作品的发表时间，把它看成为描写宣告了战后时代结束以后——即反对日美安全条约活动之后数年的情况更为正确。

战后这个仪式结束了，人们走散了，留下来的是平凡而沉

重的日常。

该拿它怎么办呢？这是“空虚”呢，还是新近到来的现实的化身？

不，那里实际存在着的，只不过是巨大的平凡的日常性而已，文学必须重新振作起来对付它。

山口瞳在《江分利满的优雅生活》（昭和三十七年文艺春秋新社出版）中试图观察、描写这个新的日常。而大江健三郎则在其《日常生活中的冒险》（昭和三十八年二月至三十九年二月《文学界》）中，试图从早已平凡化的日常中寻找出小小的冒险和犯罪，并将日常化成怪物。

平凡的日常将渐渐深化下去，并将在我们的精神深处化成一个深渊。上述这些，就是这一进程的一个起点。

第三章　六十年代城市社会的形成

《烧毁的地图》与"核家族"①的出现

新的日常——新现实的波浪开始显现出来了。

新波浪中浪头最大的是迅猛异常的城市化现象。东京成为拥有一千万人口的城市，以往没有人居住的郊外土地上出现了快速造就的市镇。这些市镇简直可称其为殖民城市，数年之后，它就会膨胀为数万人口的城市。与此同时，地方上的市镇也仅仅因为它富有近代的生气，而开始模仿这种光会膨胀并无个性的城市模式。就是说，日常生活已丧失了其个性，成为千篇一律的了。

其先锋就是被称为"团地"②的现代化公寓群。能够使人口迅速集中的这种生活方式到了一九六〇年初期就一般化了。甚至于出现了"团地族"这种词汇。

它的特点是没个性，没人情味，千篇一律。它成了以后城市化的楷模，并将继续扩大。安部公房的长篇小说《烧毁的地图》(昭和四十二年新潮社出版)敏锐地抓住了它的性质。

---

① 指只有夫妻及未婚子女的小家庭。

② 郊区修建的现代化公寓群称团地，居民称团地族。

于是，景色突然改观，白色的笔直的道路接连着灰白色的天空。根据目测，路面宽度约为十公尺。两侧的人行道，用膝盖高的两排栅栏与车道隔开，栅栏之间种着枯萎的矮草。也许是枯萎程度不一的缘故吧，远近法被夸张了，实际上两侧只有六幢四层楼楼房，每层六户，可是看起来却使人发生错觉，似乎那是无限大的模型。只有面临公路的部分漆成白的，而边侧却配以暗绿色。大概是由于白绿两色分明，才使景色更具有几何形特色的吧。(中间略)

……这个焦点十分遥远的景色，反使人影成为腾空的影像。不过，如果住惯了也许感觉就会两样。景色渐渐移到远处，成为几乎看不出的透明物，而剩下的自己就如同黑白像片中的影像浮现出来。只要能辨认自己就够了，别管那些用以整理千篇一律的人生的搁板有几百块并排着，反正它们都只不过是用以装潢自己一家人的肖像画的镜框……

如此急速的人口集中和居住条件的巨大变化，即生活条件的变化，是会从根本上动摇我们日常的精神状态的。如同古时交战中的雅典，由于热性病的流行而收容大量的郊外居民，以至引起道德观念的变化那样，这种“团地”的新生活方式也引起了我们的道德观念的变化，完全改变了我们的生活意识。

这种团地的变化深入到我们的生活意识的深处，结果就

产生了“核家族”这种生存形式。其典型就是居住在团地的只有夫妻两人的家庭。

核家族化最初是由于“家庭本位主义”的流行而引起的。这一点颇有讽刺味。回顾起来，我们由于战败造成的混乱而失去了天伦之乐，因此到了六十年代从物质上暂时得到稳定之后，首先想到的就是要取得家庭的幸福。

而且，当我们迎来了不同于战后的、新的日常的时候，便想到为要在新时代生活下去而谋求一个新的立足点，即谋求一个新家庭作为出发点。所以它最好不是传统的或战后的现实所意味着的那种，而应该是和历史一刀两断的家庭。于是谋求“家庭本位主义”的愿望和核家族化的行动就结合起来了。

不过，这种和历史割断开来的核家族的家庭，到底是弗洛伊德所说的那种构成文化原细胞的“家族”呢，还是按照现代大量生产方式瞬息间产生的“家庭”呢？这是值得怀疑的。

这种核家族化的家庭，有可能成为一个新文化的细胞吗？有可能成为创造新文化的浪潮所需要的一个母胎吗？未来是不可理解的。于是，人们渐渐地感到不安了。

被否定的一面倒是清楚的。即核家族破坏了日本传统的家庭观念；用传统的风俗习惯和权威严格约束日常的那种家庭的重压一下子消失了。其影响力之大，可以说是冲击性的。

受这种冲击性影响最大的是文学。因为，说得极端一点，我们以往的文学是围绕着这样两个方面展开的：要么，为抗拒

家庭的重压而站起来进行个人的独立行动；要么，在家族中了结人生。尖锐、深入地触动这两方面的要害，这就是以往文学的现实性。

可是，在上述核家族中，这种传统的家的观念或这样一种人生观是不容易产生的。

还有语言的问题。从前的文学语言，是通过探究家庭观念和人生观来实现其现实性的。可是这种文学语言，在这种核家族里却难于通用。

把问题说得单纯一点是这样：我们以往的近代文学，是通过对以家庭为核心的生活的场面，或一个人生的生存形态的深刻描写来取得其文学上的现实性的。可是这种由于核家族化而产生的家庭中，不会有上述那种生活的深刻场面和人生。就是说，它的生存形态不会直接和传统的文学现实相联系。

既然这样，那么，急于描绘生活或者人生的传统的文学，怎样才能描绘这种新出现的家庭呢？或者说，这种新出现的家庭怎样才能得到对自己写实的文学反映呢？

然而，从这个核家族的家庭里走出来的是，它的成员——即沙漠中的散沙般的新的群众。

《个人的体验》——新的生活状态

城市化——即以人口集中、团地、核家族化等等为象征的新的变化，给我们带来了如下新的生活状态：

且以拥有一千万人口的城市东京为例吧。在这里我们生活在人口空前集中的地方，即生活在密集的群众之中。一乘上上下班时挤满人的电车，就知道我们是和空前密集的人群紧贴着身体生活在一起的，是和群众密切联系在一起的。

可是，尽管如此，我们却如核家族这个词语所象征着的那样，按以往所未曾有过的方式生活着——不让别人接触到自己的心。请想象一下，那些在电车上闭着眼睛或侧着脸忍受着拥挤的人们的样子吧。

团地把人们的这种状态形象化了。团地没有个性，是千篇一律化的、性质均一的东西。所以，理应在这里产生新的集体观念，可是不然，团地的薄薄的墙壁把一切隔开、孤立起来了，把我们驱散得零零落落。

那薄薄的墙壁不象是钢筋水泥造就的，而是抽象的墙壁，是用以隔开外人的。它是我们反对传统的家庭观念，并和家属分离的时候同时形成的。既然连家属也是疏远的外人，那邻居这个外人是更加疏远的了。

这里存在着在一千万人之中的孤独，在挤满乘客的电车中的孤独。不，称为孤独是不正确的，远不是那样的，现在出现的情况是，所有的人都被自己以外的一切人疏远。我们被拆散了，然而对此既不表示同意也不表示反对，只是各管各地生活着。在这种情况下，我们面前就出现了“东京沙漠”这种象征性的词语。

这种状态的深处正在酝酿着新的、对现代生活不安和孤独的情绪。这种不安完全是现代的产物。而孤独这个意识也

不是以前的文学上所说的那种孤独。

孤独确实会把人们变成为单个的人。群众之中的孤独会把人变成为个人，而且其中寓有实质性的意义。可是，现在我们感觉到的孤独不是那种性质的。人们被拆散成散沙，在这种生存状态下，所有的人一开始就是孤独的。在这种情况下，究竟有没有可能存在个人的孤独呢？个人有什么意义呢？会产生那种意义吗？孤独能有什么意义？那种意义确实存在吗？个人或孤独不是已经失去意义了吗？新到来的令人讨厌的不安和孤独，正是从对个人和孤独的这种漠然的怀疑里产生的。

大江健三郎的长篇小说《个人的体验》（昭和三十年新潮社出版）就是以这种现代的孤独和不安为题材的作品。

“确实这仅仅是我个人的、完全是个人的体验。”鸟儿说，“个人也该会有这样的体验吧，当你朝着体验的洞穴不断地前进，终于会走到一个能够展望到一般人的真实的出口。这时候，不管怎样，辛苦的个人就得到了辛苦之后应得的果实。好比汤姆·索亚①尽管在黑暗的洞穴中吃了苦头，但当他走出洞外的时候，一袋金币也同时到手了。可是我现在体验着的苦役，却是和一切的人的世界孤立开来的，是自己一个人在竖井中绝望地深挖进去。同样是在黑暗的洞中辛苦地流着汗水，可是在我的体验中没有产生丝毫做人的意义。我是一无所获的、见不得

---

① 马克·吐温的长篇小说《汤姆·索亚历险记》中的主人公。

人的叫人讨厌的掘穴者。我这个汤姆·索亚说不定会在深深的竖井底下发起疯来的。”

不管一个人怎样孤独，怎样为生存而不安、颤抖，他总希望有个家作为生存的场所，并和家属一起生活下去。因为这就是人生的形态。

可是如果连这个“家”也变成了大江所说的现代式的那种和一切的人的世界孤立开来的自己一个人的竖井，那又将会怎样呢？

《死的荆棘》——靠合同维持的家庭

岛尾敏雄在《死的荆棘》(昭和三十五年九月《群像》)中所描写的正是这种家。请看主人公是怎样为害病的妻子而苦恼的：

> 自己一个人被赶出人群外了——这种情绪缠绕着我，似乎别人犯了这样那样的错误都没什么，唯独我一丝也不能触犯。

被赶出人群外的，不仅仅是他自己的意识而已，还有他精神上的、被他甩到后面去的家。

主人公的精神上的痛苦笼罩着家。他这个家和他的曲曲折折的思想同时产生而又同时存在。这个家是在夫妻两人一

致同意下新成立的"家庭"。它不是战前那种用各种血缘关系密密层层填满的集体的"家"。

所以如今已看不见家的核心。它的实体只不过是一种稀薄的东西。只要怀疑一下丈夫的变心行为就能够一下子使新成立的"家庭"毁掉。从前使家庭内部的纠纷成为戏剧或成为小说的重大主题的那种动力，在这个家庭里，只能产生独白而已，而且还会导致家庭的毁灭。

这个新成立的"家庭"的核心，就在于病妻的如下独白——自己一个人的竖井：

> 妻子象抱住圆柱似地用双手抱住丈夫，身子渐渐地往下滑，最后坐了下来。"你这个手，这个脚全是我给养活的。要不是我注意营养，你早就死了。我不愿意把你交给任何人。不给！不给！可是你竟把我抛弃掉，干着随心所欲的事。而且不是一个月两个月，是十年啊！我忍了又忍，可是我现在全完了！"

恐怕这就是用以维持新生家庭的最严肃认真的核心。可以说它是创造家庭的中心思想。但是这个不具形式的中心思想，得不到血缘或集体之类的外来保证和确认，所以只要一个疑心就会被否定掉，或出现裂纹。对此，主人公的丈夫只能用这样的话来回答：

> 喏，这样好不好，我叫你吃了十年的苦头，所以今后

我伺候你十年。只要你希望的，你要我做的，我什么都可以做。不过我求求你，再也别追究过去的事。现在我们好比坐在一个小小的船上。你不要因为我不善于掌舵，就在船上吵闹，那样小船会翻掉，我们就得同归于尽。现在什么事使你不高兴？你说吧！只要你叫我干的，我什么都干，叫我不要干的，我绝对不干。

只有重新订合同，从头做起，此外没有别的办法。就是说，家庭已经解体了。新合同的内容是要把既往的生活磨灭掉，并规定从今以后"哪怕是小事也不撒谎"，而不是为了（联结着夫妻的）孩子们的成长。这一点是值得注意的。那好比是一部福音书。

作品中的家庭景象，好比是墙上落下的一幅绘画——是去掉镜框的绘画。那是裸体的、孤立的。没有一个作品比得上这个作品这么赤裸裸地、简朴地绘出人们订合同的行为。

就是说这个新生"家庭"是光凭夫妻两人的合同成立的，是人为的。这种家庭失去了自然性，没有血缘或者从前的那种集体关系。所以在岛尾敏雄的一系列的这一类描写病妻的小说中，没有第三者登场。

这是一个如同沙粒的群众中所常见的家庭。一个个象沙粒般的人，相互订立一个合同，然后新成立一个家庭。简直可以说，是个假设的家。换句话说，是脱离了坚固基础、脱离了集体的不自然的家庭，是脆弱的、抽象的、浮在空中的家庭。或者说，是纯粹的然而是内向性的个人的家庭。

家庭是个孤立的空间，在那里履行着合同的时候才存在着夫妻。就是说，今天的家庭的实质，简直可以认为是人们被迫在孤立的空间中进行的表演。

这是一种颠倒的现象。家与个人之间的永恒的争执和危机，曾经是以个人在家的重压下归于失败的形式来描写的。可是现在却反过来，是私心的膨胀致使家庭瓦解。

从而危机的形态也变了。在岛尾的作品里，妻子的疯癫显出了家庭的危机。如果在从前，这个危机会成为家庭解体的动力，可是如今却反过来，成为维持家庭的韧带了。

危机反而成为应该受欢迎的了。不过，在这新家庭里当然要有这样一个伦理上的思想基础：重视人生的意义和命运的意义。

在这个时期里，在探求新伦理的思想上，私小说是无能为力的。

《拥抱家族》和家庭瓦解的危机

不过，还有其他更严重的危机。

这个危机是新的日常带来的。新到来的日常，从"新"这一点上来说，可以认为它是从旧的道德观念的束缚中解脱出来的。

这个从旧道德观念中解脱出来的日常，当然对新生家庭根基中的"合同"那一部分会有影响。没有道德观念作基础的合同，是临时凑合的约定，所以必然会轻易地同意走上"家庭

本位主义"。

从旧的道德观念解脱出来的日常，慢慢地开始它的侵蚀作用，直至瓦解既成的家庭。这是另一个危机。

小岛信夫的《拥抱家族》(昭和四十年七月《群像》)出色地描绘了这种瓦解的景象。在这个作品里，危机是以妻子的不贞发端的，这一点和岛尾的作品成了对照。不过有一点极为相似——一家团圆这个家庭实质，不复存在，于是妻子叫着："还我人生！还我失去的光阴！"

> 那你想吃"团圆"吗。我哪一次叫你吃过不象样的东西啦！可是你却板着脸坐在饭桌前……哎，你这个人，为什么那时候不讲些能让我们团圆的话。可是你净做些无聊的事，讲些无聊的话，一天又一天地过去。(下略)
>
> 哎！真是，一天又一天，就这么过去。你就这样欺负我过日子好了，还我呀，还我呀！

主人公对此无言以对。这一家庭的实质在于"一家团圆"，可是它没有任何道德上的支柱。因为它是高度成长下的繁荣的日常促成的。就是说，这里的团圆并不意味着一家幸福的团圆，而是新生的"家庭本位主义"内部的"团圆"。那不是靠内部的紧张来维持的，而是靠新的日常这种外部力量来维持的。所以在这个旧道德观念涣散的日常逐渐成熟的同时，刚建立起来的家庭团圆，也渐渐地瓦解了下去。

主人公眼里的瓦解就是这个样子。与其说它是瓦解的景

象，倒不如说它是一幅连家庭的轴心、根基都不见踪影的景象。

> 不，土块和石头也该有足够的欢乐吧。那，刚在床上翻了身的那个时子和我到底算什么呢？而我这个人又算什么呢？
>
> 缸里有水。为什么去挂念水呢。缸里盛着无足轻重的水。我为什么会认为那里有水呢？

瓦解之后，不得不自问“我这个人又算什么呢”，这就是新的日常中的无声的瓦解戏的可怕之处。

作为家庭的基础之一的那个订合同的行为，如果失去了公共道德观念，那就只不过是孤立的空间上的人为的演技而已。何谓演技？那就是互相扮演夫妻的角色。但是，如果这个家庭一旦涣散并和摆脱了旧道德观念的日常结合起来，那就连角色本身也失去意义了。至此，这个孤立的人为演技也就沦为孤独的演技了。然后，这个孤独的演技又变质为简直可称其为架空的演技。

就是说，这个瓦解了的家庭，以及其中的每一个人都显出困惑的状态，不知该演什么角色好，既找不到也不明白其人物形象。

家庭一瓦解，自己的人生角色也就同时演完。所以小岛作品中的这个主人公就自问“我这个人又算什么呢”？而最后只得一本正经地自己认定自己为“死了妻子的人”。他认真到了滑稽的地步。

“日常”的解体及《夏天的黑暗》等作品

在檀一雄的《火宅》(昭和三十八年二月《新潮》)和安冈章太郎的《闭幕之后》(昭和四十二年三月《群像》)中，描绘了这种新生“家庭”的危机，描绘了它那瞬息就可能瓦解的脆弱性及其存在感的淡薄性。

在没有事件的日常生活中，家庭的瓦解成为一个最大的问题。而且大家都怀疑这个新生家庭的生活有何意义，而这种怀疑又刺激了作家们的创作积极性。

如果说这个新生家庭是浮在空中的，那末生活于其中的我们的生存，也是浮在空中的。存在的根底何在？应该怎样确立自己的人生形态？这就是这些作品内部所奏的现代音调。

这些作品都同样地把某种意义上的“通奸”问题作为主题，这并不是偶然的。

通奸在战前是反映“家”的重压的重大主题，更是道德上的主题。可是在这个新的日常中，通奸已失去了这两种人生上的意义。如今它只不过作为使新生家庭瓦解的一个机会来反映而已。

恬然的通奸恰好象征着新生家庭的恬然存在。这恬然意味着什么？在这恬然中人应该如何度生？

有趣的是，带着这个问题的这些作品最后都摸索到了意味着新生家庭的支柱——“爱”之类的东西。如安冈章太郎所著长篇小说《月亮东升》(昭和四十五年十月至四十六年四月

新潮社)就是这样的作品。

但是，假如这个新生家庭及其瓦解是反映着产生它的巨大背景——新到来的日常的本质的一面的，那么这个日常就将与这些问题无涉，独自地完成本身的深化，并进一步成熟起来。

其结果是出现日常本身正在溶化、解体的场面。开高健的长篇小说《夏天的黑暗》(昭和四十六年十月《新潮》)所描述的，就是这种生活状态。

> 我在红红的蚕茧中酣睡着。苍白的、松软的脂肪在两颊中和肚子里膨胀，变厚，而当我醒来，抬起身子的时候，宛如脸上戴上了面具。(中间略)从我身上升腾的东西，沿着墙壁爬上天花板，然后在整个屋里蔓延滋生，宛如发生了内乱。片片断断的内心独白、语言和观念在相互缠绕、相互纠葛着舒展叶子，伸长藤蔓。

这正反映了日常在解体、在溶解、在流溢。与此同时，生活在这日常中的人生的形态本身也在解体、溶化、流溢……

第四章 “性”的孤独和文学

“性”的意义和《沙上的植物群》

在“新的日常”这个主角来临的同时，配角们也开始了活动。以往潜在于人们和社会的下层的东西，显露出来了。它的第一个主角就是“性”，而扮演它的两个孩子的配角是“犯罪”和“美国”。

头一个被特写出来的问题是“性”。

如同我们所见，这个“日常”是使浮在空中的新家庭诞生，同时也是使传统的家庭观念解体的动力。这是因为这个“新的日常”具有这样的性质：它会把以往自然形成，而且被人们信以为做人所应有的——诸如观念、伦理之类的——人类的既成价值冲得又稀又薄。

这种稀薄化也微妙地浸透到了人们的内部去了。比如其中就有恋爱行为。可是什么叫做恋爱呢？由于构成恋爱基础的人是微妙的、难于捉摸其形象的，因此恋爱也就被冲淡了。事实上，这个时期几乎没有出过什么恋爱小说。

就是说，人是作为无数象沙粒般的群众中的一粒而存在着的，而其中的一个人和另外一个人之间，再也看不出有什么

产生恋爱这种微妙行为的动机了。从恋爱中去掉这个微妙的“人”这一部分的话，还剩下什么呢？剩下的只有“性”啦！

由于新的日常稀薄化了，因此我们就不能不把人的下层结构、内部生理、生存的骨架子等等暴露出来。我们被迫在露出这些东西的情况下生活。

必须暴露“性”——即暴露出把人分成男女的这种生存的结构、骨架子。

吉行淳之介通过其杰作《沙上的植物群》（昭和三十八年一月至十二月《文学界》）所作的就是这种工作。

> 那里画着一幅一粒种子的剖面图。种子裂开冒出了芽，然后这个芽长成一棵果树，开花结果……一粒种子所怀胚胎的全部因素被绘入剖面图中，并在其中拥挤着。
>
> 将变成叶子的那一部分是绿色的。
>
> 将要开成花的部分是红色的。
>
> 而果子的部分是橙黄色的。

这是作者看了克莱①的画、感到其中有兄妹相奸的寓意之后写的文章。勿庸说，小说中的男女的性或性行为也都是在同一个视线下被暴露、被描述出其骨架子来的。那是这样一种尝试：“我对性的描写，具有如同从植物的茎的刀口流出的液汁那样的透明性。（中间略）因为我的描写是摹仿细胞的。”

---

① 瑞士抽象派画家。代表作有《沙上的花》。

(《细小的事》,昭和四十一年载于讲谈社出版的《我们的文学》)

他在《暗室》(昭和四十四年一月至十二月《群像》)里，更加纯粹地、带有实验性地探讨了性这个主题。

对这个"性"的特写，从另一方面来说，就是从反面揭示了支持着这个新日常的社会基础的情况。换句话,它说明了：左右着社会内部的趋向已经从生产方面转向消费方面了。现在已经到了这样的时期——业余时间的问题超过了生存的问题。就是说,出现了"业余大众"了。

大概,我们在高度成长的这个时期里,心理上正在以短路似的速度,体验着利苏曼在《孤独的群众》(加藤秀俊译，昭和三十九年三铃书房出版)中所描写的如下那种场面：

> 现代——这是一个更大的新的过渡期。在开始出现人口下降局面的各国，如今人们正在摸索着自己本身的新的存在价值和今后会遇到的可能性。(中间略)就是说,在这些国家里,无论从收入来说,还是从总帐或价值方面来说,人口中的大多数，甚至更多的人已成了中产阶级。所以,现在"性"是业余大众的,而不单是有闲阶级的消费品。

《性的人》等作品

我们应该老老实实地倾听利苏曼说的这句话：在这个社会里,性是日常生活中的"最后的垦荒地"。

总之,现代这个"新的过渡期"的新特点是:性的解放成了跑在我们风俗前面的最先锋。这一点是肯定的。这以后周刊杂志和大众文学就成了把性商品化的尖兵了。

大江健三郎和诺曼·梅勒①一样,认为"二十世纪后半叶给文学冒险家留下的垦荒地只有性的领域啦"。从而写了《性的人》(昭和三十八年五月《新潮》)。

同一时期,评论家中村光夫作为作家写出了第一部作品《我的性欲白皮书》(昭和三十八年十月《群像》)。

性在文学中扩大着其领域。这是足以令人联想深渊,具有魅力的洞穴,它露出各种各样类型的微笑引诱着作家的心灵。关于老年人和性的问题交织成的微妙的阴影,川端康成和谷崎润一郎早就分别在《睡美人》(昭和三十五年一月至三十六年十一月《新潮》)及《疯老人日记》(昭和三十六年十一月至三十七年五月《中央公论》)中描写过了。然而把性作为特殊的形式上的主题加以探讨的具有先驱性典型的作品,可以举出三岛由纪夫的《镜子之家》(昭和三十四年新潮社出版)。

可是我们今后将要迎接的是,犹如日常性本身的裂纹那样的性,或者与日常微妙地溶合在一起、而且微妙地反复着冲突的性。在这种情况下,女性一方更接近于隐藏在日常中的性的领域。性的波长和日常的波长在她们身体内部是溶合着的。男人用脑子想的事,女人却用肉体想。河野多惠子、濑户内晴美等新进女作家在这方面开始发挥了特色。昭和三十

---

① 美国作家,有作品《裸者与死者》。

八年（一九六三年）上半年获得芥川奖的河野多惠子的《蟹》(昭和三十八年六月《文学界》)就是用锐利的手法，描写埋没在日常中的夫妻的性生活的作品。她的手法如此尖锐，简直会使人觉得它是变态性爱。

此外，我们又迎来了一位可称其为稀客的作家的诞生，以及他的奇异的猎获物。那就是野坂昭如的《淫棍》(昭和四十一年讲谈社出版)。以制造春画为业的人作主人公的这篇小说，充满着这样的景象：日常本身就是性，性就是日常。

有一点值得我们注意：为什么"性"会成为这么大的主题？

那是因为，现在描写性已经成为摸索生活方式的行为以及探究死的意义的行为的一个象征了。

我们迎来的新的日常给我们带来的现象是，一般公认的人情味被稀释了。人们离开了根底，吊在空中的日常之中。在这情况下，每个人都同样地受到这种不安情绪的袭扰：不知道自己该怎样生活，不知道生存的方式应该是什么样的，不知道自己该怎样死，就连死的方式也不知道。

上述这种精神生活(这是做人的最基本的出发点)上的不安和(做人的根底被冲淡，从而还原为单个的人所抱的)性欲上的不安是等同的。

比如，《性的人》中的主人公所看到的性，简直象征着生存的不安与孤独。性好比是一种代用品，它代替了那个所谓"疏远人的感觉"、孤独、以及自己对生存的抵触感。

在人情味被冲淡，以至生与死的方式也混乱起来的日常

里，必然连维持自己本身所需要的根底也会被冲淡，变得模糊，难于辨认了。于是就出现了在日本文学上也是奇特的概念——“同一性”，以至于我们曾经一度热切地探究了这个问题。

在这种情况下，人们就开始把性作为自己要维持自己本身的存在所需要的根底，或者把它作为对生存的头一个主题来加以探究了。

“犯罪”与文学

那么“犯罪”这方面又如何呢？

如前所述，人们开始把日常性的小小的犯罪视为用以解剖我们现实生活的反日常手术刀并加以注意。这是昭和三十年以后的事情。那是由于出现了石原慎太郎和大江健三郎，并把犯罪写成小说以后开始的。这是文学上的新的潮流。

恐怕“犯罪”在对待这个日常时所用的语言，也是和“性”所用的相同吧。如果说，性是从日常的内部去探究新的生存的意义和方式的行为的，那末犯罪就是用一把粗暴的手术刀从日常的外部来逼迫你说明新的生存意义的。

成为“无故杀人”的先驱性典型，后来逐渐引人注目的那个小松川高中女学生被害事件，是发生于昭和三十三年的。这个事件被一些人写成了小说和评论。且举大江健三郎的《呐喊》(昭和三十七年十一月《群像》)作为典型吧。

我是纯粹为了达到自己个人的目的去扼杀她的。我想通过扼杀那个少女来确定一下这个别人的世界和我自己到底应该是什么样的关系。而且这是按照我的计划亲手进行的。扼杀那个少女是为了在自己的脑子里澄清一下，自己在这个世界里，为什么活得不惬意。我被这个现实世界拒绝了。我不是这个世界里的正式成员……

在这里质问了人生的意义，探究了生存的方式。犯罪已经深化为这种意义的事情了。它和性一样，是个沿着日常的剖面垂直深下去的深渊。

以后大江健三郎就以犯罪作为一个重要的题材展开他的小说世界。《万延元年①的足球赛》（昭和四十二年一月至七月《群像》）及长篇《洪水冲及我的灵魂》（昭和四十八年新潮社出版）就是把这个主题彻底深化或者把它的内容复杂化了的作品。

他的意图在于探究一个从日常伸到性的深渊或反日常的犯罪领域上去的现实的迷宫般的想象力的空间。

不过，坦率地说，这个犯罪领域里的成果，在一九六〇年初期还是微小的，它取得丰硕成果是在一九七〇年初期。

石原慎太郎的长篇《化石的森林》（昭和四十五年新潮社出版）是从主人公的内心去反映犯罪的。他准确地描绘了在那使人变得稀薄的日常中，现代生存意识所产生的简单的杀

① 万延元年是一八六〇年。

人行为。一个人想弄清自己的人生意义的时候所采取的行为本身,很自然地和犯罪行为联在一起了。

酷似"无故杀人"的这个犯罪行为,在我们日本文学史上是少见的例子。它给我们带来了一个新的景象。

在这里提出的是这样一个问题:作为无数沙粒般的群众中的一粒子,生存下去究竟有什么人生意义呢?

与此相反,佐木隆三的长篇《复仇与否任凭我》(昭和五十年讲谈社出版)从外部彻底地追究了一个犯罪行为。

这部作品彻底解剖了一个犯罪事件,直至它的日常细节。日常被肢解成碎片,然后犹如一粒粒铁砂被磁铁吸住,杂乱地聚在一起。于是在这总和中,犯罪的现实形态就如同一件有形物体,露出了它阴森森的全貌。

日常性之物体般感触也就是犯罪之物体般感触,两者是直接相联的。在这种景象面前,我们所看到的是化为物体碎片的、失去了意义的现实的姿态,它同时又是化为物体般感触的生存的音调。

这些正是从稀薄日常中产生出来的生存状态。

"美国化"与文学

我把"美国"作为第三个属性,无非是想用这个词汇来阐明已经到来的日常的一个特点,并不是要议论真正的"美利坚合众国"。我们要议论的是自己内部的"美国"。

关于这种含意的美国,我想再一次请利苏曼来给我们说

明一下：

> （作为近代化的某种特征来说）……世界上的年轻人都有一副非常相似的面孔。实际上，由于年轻人的共同点太多了，以致许多人都得到一种印象，似乎整个世界都正在"美国化"。（《孤独的群众》）

不过，这个"美国化"倒不如用一个年轻人于一九五八年（昭和三十三年）出去周游世界时，在美国得到的某种深刻感受来叙述更为确切。小田实在《样样都要看》（昭和三十六年河出书房新社出版）一文中写道：

> 我在美国感觉到的决不是西洋化的压力。这我还将在以后反复讲到。我所感觉到的，至少可以说是亲身感受到的重压吧，那是文明——我们这个二十世纪文明——的重压。二十世纪文明走到了尽头，或者更坦率地说，走到了死胡同，并在那里找出路。我在美国比什么都深刻地感到了这一点。

这个说法是确切的。所以，与其说它是"美国"倒不如说它是现代文明的"一个形态"更好些。不过，美利坚合众国是它的发源地，是先进的典型。这一点是没有疑问的。

不管怎样，存在着一种既无国家固有色彩，亦无民族固有色彩的现代潮流。在这潮流上形成了一层薄薄的生存的领域。

因为薄，所以它在世界各地都是等质的。而且，尽管它薄，却首先捉住了年轻人和城市，然后竟至把我们今天的生活都蒙盖起来了。至于它的前途如何，谁都还料不到。

已经到来的日常的半个背面，就是由上述含义的"美国"构成的。所以我试将它称为"稀薄的日常"。

我怀疑日本是不是正在这薄薄的生活领域内的一切方面，以落后十年乃至二十年的距离，追赶着美国呢？

大概是这种问题刺激了理智的精神吧，这个"美国"终于在文学上成为一个小主题，产生了安冈章太郎的《多愁善感游美国》（昭和三十七年岩波书店出版）及佐伯彰一的《美国的内部和外表》（昭和四十六年新潮社出版）等许多批判文明的随笔。

更有趣的现象是以大庭美奈子①《三只蟹》（昭和四十三年六月《群像》）为典型的那种作品的出现。这是一部描写侨居美国的日本人生活的小说。可是它竟象是在描写日本的生活似地，能够毫不使人感到稀奇地为人们所接受。

这部作品最能说明今天（或者说现代）的稀薄生活领域在世界各处都是等质的。从这以后，年轻的一代人一连串地写出了许多描写侨居海外的经验的小说，可称其为"美国生活方式小说化"的作品。这就是那种薄薄的生活领域的扩大化。

不过，在这时期，那个生活领域的象征——美国，可以说还在我们的外部。

---

① 原文是大庭みな子。

到了一九七〇年初期，年轻人就把自己所呼吸于其中的生活状况称为“百无聊赖的日常”了。这说明那个稀薄生活领域，已经在我们的内部生了根。

就是说，它的象征——“美国”已经变成我们内部的了。此后，村上龙、高桥三千纲等青年作家的创作活动，证明了这一点。

这些在一九四五年的时候还是零岁的一代人，没有战争或战败的生活记忆，所以对美国没有什么思想抵触。

他们的精神，是在这个高度成长下的日常中培养成长的。他们所接触到的是，把从前的固有色彩稀释了的日常。他们的稀薄生活的领域，具有世界性的等质性。

能证明这种具有日常的特性的文化的，有电影、有爵士音乐。这些全世界都等质的文化受到了欢迎。可是相比之下令人感到奇怪的是，这个时期，翻译文学反而衰退了。不过那也不是没有缘由的。因为文学之花是开在固有色彩上的。恐怕是由于那些东西带有历史性或乡土味，所以才不受欢迎的吧。

不久以后，他们将会看到：无论作为今天的情况来看，还是作为自己内部的景象来看，都已经是既成的稀薄生活的领域——就是那个“美国”的生活方式以及描写它的小说。

第五章 “稀薄的日常”中的文学

传统的现实主义崩溃了

可是这样的日常，由于其本质是蒙盖着稀薄生活领域的，因此一旦固定下来就会产生日常本身的排外现象。

在这种情况下，它在风俗上的表现是从年轻一代人开始的。因为新成长起来的年轻人，正是在这种稀薄生活领域里诞生的。到了六十年代的后半期，终于在我们之间也诞生了被称为“风转派”①的现代派嬉皮青年。还有，被称为“地下实验剧”②的反对日常的小型演剧活动也盛行起来了。

这些都不是模仿美国流行的东西，而是新的日常的性质带来的必然结果。它表达了这样一种渴望：要冲破那个稀薄生活的领域；寻找自己的生活方式；寻找固有的独特的人生意义。

同时它又说明了：那个无数沙粒中的一粒子似的生存状态，终于一般化了，并且扩散为日常性，深化为一个内在的人生观。

---

① 起初出现在东京闹市的叫化子青年，无具体反抗行为，“随风飘荡”。

② 一般在地下室演出的实验性演剧活动。

面临着这种生存状态，文学上多少要感到不知所措。因为，在反映稀薄生活领域的那个“稀薄”的时候，传统的现实主义陷入了某种矛盾之中。

传统的现实主义是要在社会这块坚硬的岩层上，或者在日常的漆黑中探究人的真实的。不管怎样，都是想通过描写人生深处的真实来反映现实的。可是如今出现的却是浅薄的东西，是所谓稀薄的日常。而且，如今人们已经在那个稀薄生活领域的深处，扎扎实实地生存下来了。

是现实本身不正，还是小说这面镜子不正？这个老问题披着新衣上台了。这种混乱状态，可以拿芥川奖的得奖情况来证明。事实上，自从石原慎太郎、大江健三郎、开高健得奖以来，这十年当中未曾出现一个显赫的年轻人物。

为了照明这个稀薄生活领域，试过了各种各样的创造性努力。这个努力，一言以蔽之，就是文学上的抽象性的扩大。因为，这个“稀薄”无非就是生活上的抽象性事物的扩大。

非日常性的场面、幻想的性质、反现实主义的方法等等大显身手了。可以这样说，一反往常，强调的不是文学上的人生的侧面，而是另外一半——艺术上的侧面。

丸山健二作品的新鲜味

丸山健二的起跑是出色的。他描写的景色给人以新鲜的印象。那是这样的景象：不是“日常”抛开了人才使人产生失调的感觉，而是由于日常太稀薄才使它自己抛开自己。

这位二十二岁青年的处女作《夏天的流水》（昭和四十一年十一月《文学界》）中有一股可称其为"没有条理的感觉"以活生生的形象在流动着。

这个作品以对比的手法，描写监狱看守和死囚的生活。照理执行死刑的情景会成为可怕的场面，可是这个作品并不是那样。在这作品里，生活中的恐怖感却来自执行死刑前后的主人公看守的日常，即从他那钓鱼消遣、若无其事的日常、静静的日常方面传过来的，下列一段是他执行死刑那一天早晨的情景：

> ……在值班的日子里总是这样的。
>
> 我走进厨房，刮胡子，洗脸。指头发出鱼腥气，用力擦也擦不掉。
>
> 妻子给我拿来了刚洗好的裤子和衬衫。
>
> "看样子要下雨了。"我一个人在吃饭的时候，妻子这么说。
>
> "要下的。"我应了一声。
>
> "怎么啦？"
>
> "没什么。"

这并不是什么平凡的日常所具有的无底深渊或恐怖之类的事情，而是极为单调的、普普通通的事情，然而却给人一种奇异的感触——好比用手抚摩白墙时那种感触。

这就是那个日常的稀薄性，覆盖着我们的生活的那个"薄

薄”的东西的感触。

他用锐利的感觉和对新鲜事物的感受力，一个个地把这种日常本身自我疏远的景色录了下来。在《现在是正午》（昭和四十三年七月《文学界》）、《我们的假日》(昭和四十五年一月《群像》)里，这种收获达到了最高峰。

他的小说上的景象是这样的：那里有着百无聊赖的日常，周围流着一股懒洋洋的倦意；有着宁静的日日夜夜。可是一瞬间，那个宁静被冲破了，出现了反日常的阴森森的东西，然后又消失。出现了裂纹的日常很快又回复到原来的宁静，不过和以前的景象相比，已有了某些微小的变化。在它的背后隐藏着某种危险的，或者是衰弱到了可笑地步的东西。

在这百无聊赖的日常中，主人公对生活感到根本上的失调。于是，他就觉得好象整个现实都在嘲笑自己。有时会受到冲动感情的袭击，在这袭击下，他想去干一件毫无意义的类似无故犯罪的行为。于是他就奔跑起来了，为的是把自己抛出去——犹如向稀薄的空间抛出一块石头。

这些作品到了七十年代的后半期开了花。它们是描写所谓“百无聊赖的日常”的小说中的典型先驱者。

为了描写这种小说的景象，丸山健二创造了一种具有现代化速度的文体。那音调好比在撕裂眼前的日常的幕布，又好比严重失调的发条弹出来的一块小石头冲破稀薄的空间飞了出去。这音调(和主人公的行动一样)是透明的、快速的、而又多少带点暴力性。所以这种文体的语感，颇似那个所谓“无故犯罪”行为的语感。

从风格上说，他也是一位新型的作家。为了掌握这种文体，他不象以往的文学家，即不靠近代日本文学的传统或教养去磨练自己的感觉，他靠的是那个稀薄生活领域里产生的映像、摇摆舞曲调等等纯粹的现代化产物。在他之后十年，即到了七十年代后半期，通过这些映像、音乐培养了感受性的年青一代就一个接着一个登上了文学舞台。在这一类型的作家中，他可以算是一个典型的先驱者。

在这里，还应该提到一位同样在映像、布鲁斯调音乐以及对日常漠不关心的气氛中，熏陶了其感受性的作家——《看那苍白色的马》（昭和四十一年十二月别册《文艺春秋》）的作者五木宽之。他的小说是属于大众文学类型的。他对时代空气的反应敏锐，他巧妙地把那些稀薄生活领域故事化，因而博得了年轻一代的极大好评。

丸谷才一的独特风格

反对这个“稀薄生活领域”，想寻求更有“深度”的东西的人，必然会把视线从文学的现实性转向艺术性方面去。

这时候最露骨地反对时代潮流的影响，强调艺术的自主性的人是丸谷才一。他找到的“有深度”的东西，就是深深地生根于古典和传统的语言空间。

把艺术看作语言空间的一个表象，这种想法是他通过詹姆斯·乔伊思的作品《尤利西斯》的翻译，并在这基础上加血加肉得来的。就是说，他认为二十世纪文学的最先进的运动，

应该是对语言空间的这种认识的深化。他认为存在于语言空间的(艺术上的)基本形是古典。于是他把全部精力倾注于这样的异论：在现代，如果想成为冒尖的先锋，就得成为最冒尖的古典主义者。

他发这个异论，并不是由于他有文学上的信念作基础，而是由于他发现了世界上共同存在着现代文学上的困难。困难在于，处在现代这个稀薄生活领域里的文学抓不住生存深处的现实，不知道它在何处，也不知道该向何处深化下去。

为了解决这个困难，现代文学正在往两条道路摸索前进：一条是使作品结构趋向于理智化和抽象化的道路；还有一条是，不从现实中直接提出主题，而以古典为媒介，探究语言空间的道路。他走的是后一条路。

他是先认识创作现代文学的难处，然后才开始文学活动的。从这个意义上讲，他也是一个新型的作家。

可以说，他的写作活动过程是：对小说的认识先行于小说创作活动，即写评论先行于写小说。他认为研究小说的理论，应该直接变为写小说的方法(如同小林秀雄在《娥菲莉亚的遗文》一文中所尝试的)。这就是他找到的现代文学的形式。他在评论集《杳无音信》(昭和四十一年晶文社出版)中写下了他发现现代文学的困难和思想动摇过程中所进行的种种摸索和宣言。

他的长篇小说《露宿》(昭和四十一年河出书房新社出版)是以逃避兵役的人作主人公的。从这一点上讲，可以说，这是一部批判战争的，即以战后时期的思想为主题的小说。

但从另一方面来看，可以说这部小说的主人公就是“时间”，或者说就是理智的方法——好比用琴弦演奏节奏整齐的音乐似地，顺着生活的记忆展开的方法。

其结果，反映出来的不是逃避兵役的特殊人物，而是生活于“稀薄生活领域”中的沙粒般的一个人，是摇摇晃晃地徘徊着的现代人中的一个形象。

记忆——即生活的片断，演奏这个片断的时间、内在的思想活动、偶然性的东西、片片断断的现实——所有这些就是生命周围的稀薄生活领域的标志。

如果把探讨语言空间深处的方法直接转换为描写现代的小说，那就能够把现代的“稀薄的”生活浮雕出来。他是按这逻辑进行两面作战的，他的《后鸟羽①院》（昭和四十八年筑摩书房出版）既是对精致古典的欣赏，也是对语言空间的探讨。

长篇小说《只有一个人的叛乱》（昭和四十七年讲谈社出版）是用同样的手法，把现代生活的“浅薄性”作为展现在眼前的一个喜剧性风俗来描写的。在这个作品里，作者把生活的浅薄性，当作脱离传统后迅速形成起来的我们的“近代化”的象征来描写。这个近代化把我们的生活意识的内容，由传统色彩的家变为抽象色彩的“家庭”，同时把普通人的微妙情感转化为抽象的“市民”意识。作者巧妙地把这些矛盾绘成滑稽画，作为笑料。稀薄生活领域迅速扩大了的六十年代的日本，恰好

---

① 日本十二世纪末执政的天皇。

可以比作实验室里用以观察这种矛盾的好装置。

人们多方尝试这样的文学活动：承认浅薄的生活领域是生存于现代的现实条件，然后超越它，并把这个浅薄性和存在于深处的东西结合起来，或者把它和刻印于生存内部的原基①结合起来。

深处或原基，当然是被反映为幻想性的，或非日常性的。于是乎，反现实主义的创作或试图把幻想世界和现实主义直接结合起来进行小说创作的冒险主义就盛行一时了。

在这方面出现了两大主流：一个是为了克服生活领域的稀薄性而从生活上直接产生的抵触感出发的（如丸山健二）；另一个是想用理智的文学方法去克服生活领域的稀薄性的（如丸谷才一）。

河野多惠子和仓桥由美子

且举两位女作家来看看。

河野多惠子把生活领域的稀薄性看做是现代日常中的夫妻"缘分"的淡薄性。就是说，她把岛尾敏雄所探究的，使夫妻或家庭赖以成立的根基，从反面去反映了出来。

夫妻关系本身再也不能就此与生活深处领域直接相联了。它只能建立在脱离了根基的家庭上，也只能形成今天的稀薄的日常。而且这个日常还会到处遭到"男的就是男的，女

① 生物学上指尚未发育成器官的细胞群。

的就是女的"这种与夫妻缘分相反的异己感的破坏。

这就酿成了现代化生活中的不安和孤独的意识。河野多惠子以其极为敏锐的感觉，细致地刻画了这个景象。这里反映出来的主题思想是"人生存在于日常生活的细部，只有细部才是人生本身"(《转门》)。她把"干瘪的夫妻关系"看做稀薄日常的象征。这就是这个作家的一贯的中心思想。

河野多惠子的独特性在于：为克服日常而走进稀薄生活领域的裂缝。那里就是幻想世界的进口。在裂缝的深洞里，人的原基——"性"展现出奇妙的交错和断绝的景象。

长篇小说《转门》(昭和四十五年新潮社出版)就是以这种日常与幻想的混合物造就的作品。作品里的幻想领域，通过性的感受形成了日常中的"精神上的奇迹世界"。

仓桥由美子为了超越其稀薄生活领域，努力于创造出一个完全反日常的世界。这是理智性的工作。她在对抗现实，设计一个主观构造的小说世界。

简单地说，在这个作家的作品展览会里，日常的东西全都被翻转了，或者说价值被颠倒了，犹如扑克牌被翻出了背面一样。

如《梦幻中的浮桥》(昭和四十五年七月至十月《海》)，它的主题是细腻刻画恶行场面。不，与其说"恶行"，不如说它是现实日常的反面世界更为确切。作品中的主人公所表演的是充满自我感觉的精神上的演技，或者说是充满诡计的精巧的生活图式。

这是以一个具有悠久历史的、幽静的古都为背景画出来

的一幅优雅的图画：核心是一个想和男人（说不定就是自己的哥哥)结婚的少女的心理状态。围绕着这个核心还有“互换对偶”的父母、加虐淫乱症、变态性欲、奇怪的近亲相奸的心弦等等图画。

她所设计的是画在“生存”这个画布上的精神上的人工图案。为了画出这个图案，小说世界被大大地抽象化了，完成抽象化工作之后，她还提到了用以框住这个图案的，即作为人的原基的东西。这里所说的原基，就是古典或神话里所说的人性之谜，或者说人之怪物性。

这位作家为要超越稀薄生活领域，把日常完全翻转过来，并意欲将这个翻转过来的反日常世界和古典世界联结起来。

她在这里完成了这样一个现代小说的先进手法的实验：即通过小说的抽象化和古典的戏剧化来恢复神话世界。《反悲剧》(昭和四十六年河出书房新社出版)最能说明她这个意图。

战后派作家的成长

那么，在战败和战后这个时期里成长起来的作家们，又是怎样对待这个稀薄生活领域的呢？

且举两位在战后文学中，起过带头作用的作家为例吧。

大冈升平把“现实”作为严重问题提出来，从而走出了那个稀薄生活领域。现实就是和已经到来的稀薄的日常根本对立的“战争”。他将莱特岛上发生的“一个悲剧”写成《莱特岛战记》(昭和四十六年中央公论社出版)，重现了日本进行的现

代战争的经历。

他把最具有现代性的战争中所暴露出来的作为生存原基的人的形象勾画出来了。或者说，他将战争这个现实的片断以其结构和全貌反映出来了。他就这样写成了被巨大的战争爪子捉住的现代人的真正戏剧，但这并不是从前那种被命运卡住喉管的人间悲剧。

他在那个稀薄的日常中所完成的工作是，在自己手里重现“七十五毫米野战炮的炮声和三八式步枪的枪声”并以此作为“慰藉阵亡者之灵的唯一供奉”。显然，他是以此作为冲破稀薄生活领域的方法的。因为他通过描写战争抓住了成为今天的日常的基础之一的“没有条理的现实”的核心。

其次，在这个时期里，他继续以《昔日的歌》（昭和四十一年一月《新潮》）这个题名写了中原中也传记。接着他又试作自传——《童年》（昭和四十八年新潮社出版）及《少年》（昭和五十年筑摩书房出版）。他在这些作品里，探究了被稀薄日常从根本上疏远了的东西——真实的生存方式。

还有思路与此完全相同的作品——野间宏的《青年之环》。

也有与此相反、与此相对的，即试图在非现实的“梦”境里寻求有异于稀薄日常的深刻的东西的。此人便是埴谷雄高。

埴谷的《黑暗中的黑马》（昭和四十五年河出书房新社出版）是由九篇写梦的短篇组成的。他通过梦做各种各样的考察。不，与其说对梦的考察，还不如说，在“梦”这个容器里进行更加特别的精神方面的某种奇特的实验。

听着他说怪诞的梦，我们会渐渐地被说服过去。其中心内容是：对彼处与此处、不存在与存在、梦幻与现实、意识与物体等等进行的漫长而抽象的思维过程。他象一个初次做梦的幼童似地叙述了谜一般的内容——生命的朴素的感觉所感受到的对“存在”这个事实的奇怪印象。

他这作品是从自己内部寻求生命的原基的。为要寻求这个原基，他走进抽象世界，并把这个理性的历程写成了小说。

按常识思考的健全的人，也许会在这个小说里发现自我陶醉于自己的想象中的一个半病态者在胡思乱想。不过，这没什么关系。因为，化为精神发条的胡思乱想，或自己招来的疯狂世界，也许能够冲破那个稀薄生活领域。

与此类似的，还有椎名麟三的长篇小说《服刑者的告发》(昭和四十四年新潮社出版)及武田泰淳的《富士》(昭和四十四年十月至四十六年六月《海》)。

三浦哲郎的“私小说”的意义

那么，从日常生活的危机中寻求小说主题的私小说作家们，对这个稀薄日常作出了什么反应呢？

私小说的基础，是从小说背后传来的一个人的痛切的声音——“我要拯救我自己”(富永太郎)。这个声音是从日常的危机中发出来的。

可是，给这个稀薄的日常带来这些危机的主角们——家

庭、贫穷、疾病等等，已成了失去实体、失去意义的东西了。从前，私小说作家们说："要为女人费些心血才行。"可是如今这句话，在性的自由化的风潮中也已成为无意义的了。就是说，直接的危机不易发现，或者已成为解决得了的问题了。

存在于稀薄的日常中的危机是个模模糊糊的，难于辨认其貌的东西。它表现为生存的根底的浅薄性或其解体物，是在深邃处才被意识到的漠然的不安。应该针对什么，怎样进行自我拯救？连拯救的方法也不知道。私小说作家最感棘手的是这种无形的漠然的东西。他们的现实主义厌恶这种领域。于是私小说就找不到可与稀薄日常交错的轴心，自陷于怀疑之中而变得微小了。

三浦哲郎的创作是个罕见的例子，他使私小说的正统种子成长于这个稀薄日常中了。

不过，他一开始就遇到了可用以冲破日常所带来的稀薄生活领域的一种生命的原基——就是血，也就是倒霉的命运。他在《羞耻谱》(昭和三十六年三月《新潮》)中这样写道：

> 我曾经每遇亲人死亡，就会为一种难以摆脱的感情而烦恼。它就是羞耻。在我看来，死亡只不过是一种羞耻。以往我与两个姐姐死别，与两个哥哥生离，他们的死亡和不幸，全都是产生羞耻的因素。

危机岂止存在于日常，它正在他自己的背后追赶着他呢。而且那不是在意识上发现的，而是真正存在的现实。下面是

《初夜》(昭和三十六年《新潮》)中的一段：

> 我倒霉就倒在我自己身上流着使兄弟姐妹们生过病的血。那是磨灭不了的现实。

当一个人想要对抗着这个现实生活下去的时候，就会发出那个“我要拯救我自己”的喊声。这就是自从《忍川》(昭和三十五年十月《新潮》)获得芥川奖以来，这位作家的一贯主题。他为要更好地活下去所做的努力本身和他想要写好作品的努力是直接联在一起的。私小说的正统系谱就在他的作品里延续着。

他为了更好地活下去，想努力在这个稀薄日常中调整自己的生命的节奏。就在这一瞬间，生命的原基——血和稀薄生活领域交叉起来了。《初夜》中的下列一段描写是动人的：

> “志乃！”
> “嗳！”
> 她把脸转过来，我对着她说：
> “你让我等得够久的啦！”
> “等什么？”
> “你给我生个孩子好吗？”
> 志乃屏住气，瞪大了眼睛。

日常的一个片断，直接复苏为生活的一个片断了。那是

由于作者在这里认真地探究了真实的生活方式的原故。为调整生命的节奏所做的努力，直接成了小说写作上的规范，成了学习写作的课堂。于是产生了有人情味的文体。他使私小说的传统闪发了光辉。

他集注精力，要给这个稀薄的日常赋予具有生存意义的外形。《原野》(昭和四十九年文艺春秋社出版)、《手枪与十五篇短篇》(昭和五十一年讲谈社出版)中的一连串的作品，就是他在和自己的斗争结束之后，开始把视线转向外面，象个画家似地，把日常画成各种图案的时候的作品。

藤枝静男的手法

从老作家中再找一位第一次战后派私小说作家为例吧。这位就是藤枝静男。

他是一位从战前青年时代起就敬仰志贺直哉，一直坚持着私小说式现实主义的作家。私小说可以说是探究“我自己身上的真实”的写作方法的小说。他是医生，所以他的作品含有“医生的真实”的成分。他有着与一般私小说不同的独特的写作态度。

在这个医生的身上有一双用科学精神探讨事物的眼光。这一点和第一次战后派对待文学的那种思想态度有共同之处。

可是，他不象一般的私小说作家那样描写所谓的日常的真实。因为私小说是以位于世界中心的“我”的存在作为大前

提，并认定“我的存在”就是“真实”，然后据此描写日常的真实的。可是他并不用这种手法。因为对他来说，那个“我”只不过是人生的真实与医生的真实相混合的一个实验例子而已；只不过是观察对象的“一个标本”而已。

所以他不描写日常本身，反倒选择与日常垂直交错的事物作主题，比如《空气脑袋》（昭和四十二年八月《群像》）就是这样的作品。这是为一个衰老肉体上的性所作的临床记录。其中有抒发人生感慨的文学性叙述。

这个作品是在社会上叫喊“私小说荒”的时候，他抱着“那我就写写（私小说）看”的态度写成的。这时他所观察的，可以说是左右着自己的精神生活和肉体生活的“存在于现实世界的不合理性”。

> 有句“存在于现实世界的不合理性”这样的话。我不能不承认，我自己个人的精神生活和肉体生活，过去都是被不合理性左右着的。但是同时我又对这事实感到厌恶。的确，那也许是我完全无能为力的事，然而，我不满的是，那种观点只能解释人生，并不能成为自己内在的强烈的伦理。

他通过对这个“不合理性”的观察，超越了日常，同时写就了他那描写不合理性的私小说。

自然而然，在他的小说世界里，存在着仅仅超越了私小说式现实主义的“如同带进抽象画似的怪手法”（《私小说作家的

牢骚》)。他探究医生的真实与人生的感慨合而为一的东西，其结果与抽象性领域和幻想世界接壤起来了。他是站在所谓的人生深处的"自然"观点上，对抗稀薄人生领域的。其中，有关于"老年"这样一个人生上无法回避的问题；有关于对日常生活方式的怀疑。《私小说中的私小说》(昭和四十六年六月《昴》)的问世，就是探究这种怀疑的结果。

这些私小说世界，可以说是以日常批判日常的小说。跟在他们后面登上台的是，以日常本身的疏远化作为命题的作家们。

第六章　反“日常”的社会小说

高桥和巳的出发点

日常面临着危机，家庭瓦解，而在性方面又不能不处于孤独状态，人的生存也不能不被认为是沙粒般的存在——有人认为这样来反映现实是正确的。持这种观点的是，战败时还是少年的那一代作家们的新文学。其中有以高桥和巳为代表的“做人”派的文学，还有被小田切秀雄命名为“内向的世代”的作家们的文学。

他们的特点之一是，意识到自己的人生被分裂，即认为由于战败，世界颠倒了过来，自己被分为两半了。还有一个特点是，站在某种观点上看问题，他们这种观点是从处于少年这样的无能为力的立场上静观一个社会、一个国家的崩溃的结果形成的。

意识到人生破裂的人，当然会倾注精力于探究自己的新生存方式，并把它作为严重问题来对待。这些人就是“做人”派。另一种人由于眼底印上了社会瓦解的景象，所以他们就从这观点出发，看待今天的日常。这就是“内向世代”的出发点。

高桥和巳在战败那一天还不到十四岁。当他开始用自己内心深处的眼光观察人和世界的时候，逢上了战败。这对精神的成长会有什么影响呢？高桥和巳的下面一段叙述回答了这一问题：

> 自从中学生时代遇到战败以来，他再也不相信任何超过自己的感性认识的理论体系或庞大的假说以及貌似权威之类的东西了。这些和战败有什么关系呢？他不知道。不过，他认为能够在眼前立即把错综复杂的东西加以整理的精神魔术是不诚实的，不可容忍的。他这样认为，并不是由于他没有才能，而是至今仍旧支配着他的，比记忆更重要的某种经验使之然的。他所经历的价值剧烈变动的经验太多了。那恐怕不是唯独他一个人的经验。那个闪光①也不是光在他头上开花凋谢的。人们都一样地得到了教训，一样地激动和疑惑，然后同样地都突然溃散了。

以上是《忧郁的党派》(昭和四十年河出书房新社出版)中的卷首一段。这里反映的是，一个在战败后的焦土上——即在战败、颠覆、杂乱无章、混乱中醒悟过来，并在战败过程中开始成长其精神的人的新型精神状态。所以高桥和巳说过的"别以为战后剩下的只有歌颂《太阳的季节》的青年"这句话的意

① 指原子弹在广岛爆炸时的闪光。

思，无非是想证明：战败的伤痛未愈，新的道德观念未形成，人们就相互倾轧，然后走向分裂，遇上挫折，然而，即使在这样的忧郁的青年一代中，也还是“有一片真诚”。写了《悲哀之器》(昭和三十七年十一月《文艺》)得了第一次文艺奖，登上了文坛的高桥和已，不得不怀着抵触的情绪度过战后时期。这是由于他觉得，在战败中产生的自己的新的精神动力，可能会被战后社会潮流淹没掉。换句话，就是觉得自己败给了那些不因战败而感到精神创伤，反而得意洋洋的“太阳派”一代人。出现在眼前的战后景象，必然使他忧郁。所以高桥和巳曾为自己一派人巧立其名——“忧郁的党派”。他作为“忧郁的党派”中的一员，不能不在怀疑眼前的一切、不信任一切的状态中生存下去。

战败和解体的景象，把人们的精神带到这样一个最后的地平线上，在那里你不得不思考：何谓存在、何谓现实、何谓生存？偶然被放到这个地平线上来的人的生存有什么意义呢？他作品中的主人公经常对这个社会发出质问，并遭遇挫折。这正是高桥和巳自己的写照。因为他生活在战后时期里，早已在自己开始懂事的时候就看到了人的生命被轻易毁灭的过程。

《悲哀之器》的主人公——正木典膳，曾经是世界上屈指可数的法律学家，是“确信犯理论”的创造者。他把女佣人当做自己的妻子同居了数年，可是当他想和一个年轻貌美的女人订婚时把她遗弃了，因而被告发，最后毁灭了自己。

《忧郁的党派》

与《悲哀之器》同时写成的《忧郁的党派》中的主人公西村恒一，花了五年时间编写了原子弹牺牲者的“墓志铭”。他抛弃妻儿，拎着笨重的皮包，到处找出版社出版，可是最后遇挫暴逝。高桥和巳把自己的观念托付在自己主人公的身上，同时还借其他人物反映出自己的志向和梦想。但是命中注定不得不经历战败与瓦解的场面的人，在“太阳派”洋洋得意的时代里，还得带着创伤生活下去。

他们的暗淡忧郁的青春时代的背景是：

> 在关西地区，最早领导学生运动的K大学自治会，在学生毕业七年以后，完全瓦解了。死的死，发疯的发疯，病倒的病倒，剩下的也几乎全部被埋没在失意的泥沼之中，至死一无所成。

这里讲的是昭和二十七年（一九五二年）时候的K大学（京都大学）。当时的情况是反对“破坏活动防止法”的斗争风潮席卷着大学。大学的共产党支部濒于瓦解，西村等人组织的非共产党系统的进步团体开始活跃起来。他们取代了自治会，并计划召开统一的学生大会。他们因罢课反对“破坏活动防止法”而受到处分，为此着了迷似地，不顾一切地进行绝食斗争。可是他们的行动并没有明确的政治目的性，只是凭

着个人的感情冲动盲干。

在一位因特务嫌疑而自杀的朋友的逝世七周年集会上，他们只能喃喃自语“我们完了”。他们这么年轻，必然所有出场人物，几乎都只能以“死”结局。在这部小说的最后一段，西村对娼妇千代说：

懂吗？我不能对你寄予希望。我自己也不行。坦率地说，你身心脏透了，我也一样。我的手和心，都是被诅咒过的，是肮脏的。因为我从前杀死过一个人。广岛挨了原子炸弹的第二天，我在除了河流、道路以外什么也没有、连路标都没有的废墟上到处找，最后终于找到了自己的家。母亲已经死了，只有妹妹还活着。她被压在自己家里的“五右卫门”式浴槽的底锅下面。（中间略）妹妹哭叫着要水。成了一片瓦砾的街上，哪会有水！人们已经在砍伐烧焦了的路树，在露天就地焚化尸体。妹妹虽然已经奄奄一息，但还有一口气，我不忍目睹她那痛苦的样子，就把她拖到人们在废墟上堆起木柴做成的那个露天火化场。你懂吗？我在这和平的世上是活不下去的，我怎么也活不下去。（中间略）可是战争突然结束了，而我活下来了。……象我这样的人，该怎样活下去，你说呢？

负着过去犯过的“罪”的西村所抱的懊悔之情具有“无可奈何，然而却实实在在地在与日俱增”的性质。这个无法言语的懊悔之情，本身既是生存的原动力，同时也是人生因之受伤

的生存形态。在这里一切都已灭亡，只有破灭才是唯一的现实。

高桥和巳本能地爱好灰的色彩和有阴影的事物。他说他那爱胡思乱想的性格是由于青年时期患上了(被死神逼成的)强迫神经症的结果。这种神经症是在闭塞中得不到解放，反而加重起来的观念的重压引起的。他喜欢用"忧郁"这词语就是受到这种重压的人所具有的色彩。一个为了对抗观念的重压而极度苦恼的人，如果想解放自己，那就只能在创作中找出路。而且，如果这个观念在其内部增殖的结果发生自相矛盾，成为如同两个互相对立的缠绕着的线团，那它们就会被人们看成为一幅图画的原形。在这图画上画着：人这个奇异的东西在互相纠缠的现象；人们用自己的观念毁灭自己生命的矛盾现象；勉强维持在自相矛盾的深渊之上的生存的景象等等。

所以高桥和巳的小说具有这样的结构：把矛盾着的观念的整体化为数个对立着的观念，然后展开由此产生的辩证运动。他的文学创造活动就是想通过与自己的观念的搏斗来深入于现实之中的一种努力。这种努力意味着痛苦的尝试。他的尝试是提出质问："在现代的现实中，人应该如何生存下去？"同时寻求其答案。

《邪宗门》(昭和四十一年河出书房新社出版)、《散花》(昭和四十二年河出书房新社出版)、《吾心非顽石》(昭和四十二年新潮社出版)、《日本的恶魔》(昭和四十一年一月至四十三年十月《文艺》)以及《涂成白色的墓》(昭和四十六年筑摩书房出版)等等一连串的毁灭的故事，描写的是"毁灭、挫折"，可以

说这是高桥和巳自己认识自己的过程。高桥和巳从那些以战斗者自居的人们相互进行内部斗争的现实中看到了人的悲惨命运，并想克服它。他出版了随笔集《我的解体》（昭和四十六年河出书房新社）之后两个月就与世长辞了。

柴田翔、真继伸彦

与高桥和巳共同创办同仁杂志《做人》（昭和四十五年三月创刊号，筑摩书房）的，有开高健、小田实、柴田翔、真继伸彦。其中，柴田翔所作《锁式管的故事》（昭和三十五年夏《象》第三期），作为"同仁杂志优秀作品"被转载于《文学界》，之后他又写了《然而我们的日子》，于昭和三十九年上半年得了芥川奖，从此他登上了文坛。作品中出现的人物是认真接受了日本共产党第六次全国协议会关于转变方针的决议的那一代人。这一代人觉得生活乏味，做人没有意义。对人们这种空虚的情绪，该作品在最后一章里用主人公的喃喃自语作了这样的叙述："我们这一代人，一定是容易衰老的。"

> 如果生活归根结底是各种浪费时间的堆积，那末在这堆积的空隙里能有个足以使人着迷的，或者使人装出着迷的样子的消遣，倒也是不错的。

作品中主人公的这种"我们的日子"的生活，正反映了作者柴田翔在日共第六次全国协议会及"批判斯大林"的政治动

荡时期参加学生运动时的每天的情况。高桥和巳称为“忧郁的党派”世代的人，在柴田翔的笔下是“容易衰老的世代”的人。作品中人物丧失了信念，遭到了挫折，而又不得不在挫折的时代中生活下去。这种描述正符合前面所述的，一九六〇年反对日美安全条约斗争失败后的青年们的心情。

其后，柴田翔还写了《赠言》(昭和四十一年新潮社出版)、《鸟影》(昭和四十六年筑摩书房出版)。接着又以爱情的失败为主题写了《整日站立的明天》(昭和四十六年新潮社出版)。然而，最佳作品还是那篇描写“容易衰老的一代人”遭到革命挫折之后，在淡漠的忧愁之中度日的《然而我们的日子》。

以《鲨鱼》(昭和三十八年一月《文艺》)获得第二次文艺奖的真继伸彦有这样的特点，他的眼光一直死盯着乱世的情况。

这作品的主人公出身于赤贫之家，幼时外号叫“鲨鱼”。他在战争、逃散、饿死人的乱世中，目睹人们的悲惨景象并产生了恐怖之后逃跑了，可是终于他自己也割下死人的肉“烤着吃”。这就是真继所谓的“生存的悲剧性”。他是想把这反映于小说上的。

《发光的声音》(昭和四十一年河出书房新社出版)描写的是，由于匈牙利事件的影响，在日本知识分子中间产生的精神混乱状况。这个作品对共产党内部作了戏剧性描写。整篇作品贯穿着作者探究“没有光明的世界”里的黑暗面的意图。真继伸彦是和高桥和巳一起成为理想的战后文学的批判性继承者的。他在这个作品中表现出这样的写作态度：“我不管写历史小说还是写现代小说，都只能写悲剧。”

《做人》在昭和四十五年(一九七〇年)第一次出版。就在这一年，在全国掀起的全国学生联合斗争运动及反对战争运动与所谓的"七〇年日美安全条约"发生了冲突。这尽管与六〇年有所不同,但在大学里出现了"防寨封锁"、"群众集体谈判"等新的斗争方式。示威游行队伍与警察机动队冲突,展开了小小战争、小小街道战。与日本共产党针锋相对的"新左派"各团体则与社会和政府进行了你死我活的激烈斗争。这些又与日航机空中劫持事件、浅间山庄枪击战联系在一起,形成了否定这个社会和国家的新的运动高潮。《做人》派的作家们是与此有直接关系的。

兼任京都大学副教授的高桥和巳虽然身体不好，但还是始终参与了这个运动。他的《解体》,包括收入其中的《内部对立的逻辑能超越吗?》(昭和四十五年十月二十日《经济学家》)就是他的宝贵的证词。当时参加示威游行要随时准备牺牲,甚至连旁观者也可能遭到无情的杀害。面对着这些事实,他说:

"被抛弃在路旁断了气的人们的眼球里刻印着永不消失的怨恨和机动队员的靴印。如果任凭它这样下去,不久的将来,一个个倒下去的牺牲者的眼里,说不定还会映着那些闪着邪恶眼光,奸笑着的同谋者的脸……对了,说不定那就是你的脸。鲁迅说过'我觉得现在的住所不是人世间'。我想他说的非人的世界,指的就是这样的世界吧。"(《映在死者眼里的》)

正在做(有断裂危险的)肠切除手术的高桥和巳愤恨地说：“我现在是死不瞑目的。”他不能不用这愤恨的眼光注视着这个“非人的世界”，而且还必需以这个眼光作为动力去创作他的小说。

和他同样参与了自己任职的大学的封锁事件，伤了身体的真继伸彦，更直截了当地谈了社会与文学问题：“尽管这样，我还是不打算辞去大学教职，也不打算停止反对战争的运动。借伊藤整的那句有名的话来说：我是不打算从事于逃亡奴隶式的文学活动的。我想把自己经常置于斗争漩涡中，并在其中磨练作品。”(《做人》创刊号编后记)

后来小田实在《那末怎么样呢?》(昭和四十九年四月《群像》)中质问同一代的“中年男作家们”为什么净写家庭和孩子的事情。参加过反战运动和全国联合斗争运动的“做人”派是主张在社会和政治的关系中创作文学作品的。他这种态度就是继承了“做人”派的特点。

侨居日本的朝鲜人作家

侨居日本的朝鲜人，如果他们的文学作品牵涉到政治或社会，那就要受到外来的干涉，因为他们现在生活着的地方不是祖国朝鲜，而是异邦日本。而且现在出现的这些侨居日本的朝鲜作家是战前被强征来的人们的后裔，也就是侨居日本的朝鲜人的第二代。李恢成、金石范、金鹤泳、高史明等作家就是这样一些人。

获得《群像》新人奖的李恢成的故事篇《重新上路》（昭和四十四年六月《群像》）以“统一分裂的祖国”这样一个对朝鲜人来说是迫切的问题作为主题，描写了盼望着祖国的光明，在苦闷和挫折中度日的一家朝鲜人的变迁。在单行本的跋语中，李恢成说：起初的标题是“赵家的忧郁”，“这象征着，曾经饱尝流浪的苦楚的赵家一家人，如今在祖国分裂的痛苦中盼望着明天。”反映在这作品里的忧愁，正是他们这些侨居日本的第二代朝鲜人创作文学的动力。

评选人之一的大江健三郎评论说：“出现了用日语反映旅日朝侨的经验和思想的作家，其重要意义，我想谁也否定不了，而且李恢成先生没有用僵化了的政治语言去表现自己。（中间略）我从李恢成先生的作品中看到了一位在战后也一直保持着正统生活方式的旅日朝侨。”由于出现了李恢成，旅日朝侨作家的文学展现了新的局面。

其后，他写了《我们在青春的道路上》（昭和四十五年讲谈社）和《青丘的旅舍》（昭和四十六年讲谈社出版），接着于昭和四十七年以《捣衣女》（昭和四十六年六月《季刊艺术》十八期）获得了芥川奖。《订了约的土地》（昭和四十八年讲谈社）以旅日朝侨第二代作为主人公，描写主人公在日本人社会里不得不过着随时都可能被冲走的浮萍般的不安定的生活。

饭桌上也会出现祖国——重吉这么想。这祖国会从北方来，也会从南方来。家属们的祖国观念的微妙差别被照出来了。这个不协调的感觉在大人和孩子之间、丈

夫和妻子之间酿成，大人用日语写小说，而孩子们却用朝鲜语讲个不停。所有这一切都在日本生长的家属们的头上闪着光。

重吉感到东西在漂动。整个房子从地上浮起，变成筏子流去，轰鸣着掉入洪水的声音震荡着鼓膜。这个声音还记得——对了，这是那一次去南方的时候，把耳朵震得嗡嗡响的那个声音。（中间略）重吉抑制着这个漂动的感觉，站在街上拐角，和自己心里的异邦人意识继续作斗争。这是好似做日本人情妇的那种异邦人意识。他想在南方的土地上把这种暧昧的感情排除掉。有时他会一瞬间象考生做祈祷那样，觉得如果不把这里看做为祖国南方的土地就会只剩下个绝望。

在日本人的社会里，李恢成如果想要谋求朝鲜人的民族的同一性，他就得正视已分裂了的祖国。于是就产生了“不管北方还是南方都是我的祖国”的想法。“以往，对支持北方制度的人来说南方这块土地是个禁区，到那儿会被看做是投敌行为”。他接着在《做不完的梦》（第一部，昭和五十二年讲谈社出版）中通过主人公描写了一个敢于飞往这个南方的人所遭受的苦难。

金石范所作《乌鸦之死》（昭和四十二年新兴书房出版）刚发行时曾引起过一部分人的注意，可是后来却绝版了。至昭和四十六年讲谈社将它再版以后，才又出名。在他这个描写长期遭受非人压迫的人的形象的小说世界里，看不出有丝毫的

伤感。

一九四八年四月三日，位于朝鲜半岛南面的济州岛人民发动武装起义，并据守于岛中央汉挐山。把济州岛视为控制亚洲的军事要地的美国，要求李承晚把游击队全部消灭掉。于是在扬言杀光全岛三十万居民的喊叫声中开始了大屠杀。

在这里登场的主人公叫丁基俊。他表面上当美军翻译，而实际上是游击队员。警察施刑时，他有时在场。他的战友在拷打中倒下去的时候，向他吐着唾沫，骂他走狗、猪猡。可是不管怎样严重的暴力加到战友身上，他也必需强忍着装出冰冷的笑脸。在和游击队战友的妹妹亮顺的关系上也一样。在这种"假面具"下，"他终究是个和美国兵没有什么两样的翻译"。

当亮顺被捕后，在女集中营等待着死刑的时候，他心头冲上一股冲动的感情，想对她讲明一切。

> 亮顺将永远死去。同时，自己也必须死，死于她之中。必须象一条狗那样死去。他听到头顶上真理裂成两半的声音。从此，向她表白的机会永远失去了。然而，她诅咒着别人，跨过我死去了。如果我是个真正的叛徒，那倒反而幸福得多。(中间略)他杀了自己的人，杀了亮顺的良心。那么介于其间的到底是什么呢？以其名义杀害亮顺的心的党和祖国也不能抵偿她的一滴泪水的价值。

可是他必须隐住自己的悔恨、悲伤和苦闷，默默地看着亮

顺被枪杀。数不清的一堆堆尸体被扔在附近的田里。然后和着雪被埋进壕沟。集中营的营长绷紧着呆板的面孔说："吸了人血的田里，庄稼长得好，农民们会高兴的。"他处在这样的"日常"中是不容许有任何伤感的。人的深沉的悲伤和苦闷不允许有伤感。

在最后的场面里，一只乌鸦飞近被处死的少女的尸体，基俊举枪把乌鸦打死。被打死的"亮顺的白影飞过少女的头上"，"一股可怕的寒气升上基俊的脊梁骨"。可是他还得朝着被处死的少女的胸膛开一枪。是伤感驱使他打乌鸦的，所以为了纠正自己犯下的这个错误，他必须打死自己的伤感。

金石范的其他作品《万德幽灵奇谭》(昭和四十五年十二月《做人》第四期)、《骗子》(昭和四十九年四月讲谈社出版)等等所共有的独特的幽默感，把这个由于枪毙了伤感而产生的悲痛的贼叫衬托得更加突出。

战后这个时期里出现的旅日朝侨作家们的作品，包括以《冻僵的嘴》(昭和四十一年十一月《文艺》)得奖的金鹤泳和高史明的作品，都离不开与民族有关的主题。

第七章　日常性的文学(一)

“内向的世代”登上文坛

高桥和巳一派的创作态度是要超越日常。为此，他们积极地把社会问题反映于作品。与此同时，出现了一批与他们对立的作家。这些作家把日常性本身看做新的生活的磁场。他们想把日常与人相接触时产生的充满矛盾的细微的戏剧重新反映出来。长期死死地盯视着日常内部的人的文学作品，则另具一格。昭和四十五年(一九七〇年)下半年的芥川奖得奖作品是古井由吉的《杳子》(昭和四十五年八月《文艺》)。早在《杳子》登坛前后几年已有一个新的“文学地层”露出来了。

这里所说的文学地层，指的是以小川国夫、金井美惠子等为首的一批人，以及他们从一九七〇年以后陆续创作的一批主要作品。这些作品，一方面与社会的现代气氛相吻合，另一方面与唐十郎、富冈多惠子等剧作家、诗人遥相呼应，而且与野坂昭如、五木宽之所描绘的意境也并非无缘。这一派的核心人物是以黑井千次及古井由吉为首的新的作家们。

小田切秀雄称这些新作家们为“内向的世代”。他是在

《满洲事变以后四十年的文学上的问题》（昭和四十六年三月二十三日至二十四日《东京新闻》）一文中给他们起了这个名字的。小田切的这个小评论写于昭和四十六年。这一年正是满洲事变爆发后第四十年，太平洋战争爆发后第三十年。所以它实际上是在回顾战时和战后的体验。高度成长时期喧嚷的“玫瑰色的国民生产总值神话”，随后出现的“脱离工业社会论”、“未来社会论”以及所谓的“昭和时代的元禄景气”开始垮下去了。于是人们重新考虑什么叫战后民主主义，人生的意义是什么，并且出现了“末日论”。就在这种情况下，小田切指出：“净往自己和个人内部钻，这就是现代文学随便逃避现实的严重性。”他写道：

> 最近引人注目的新进作家、评论家们，除了少数例外，都只想在自己个人的范围里，寻找自己作品的真实反映，他们成了脱离意识形态的内向性文学的世代，形成了一股现代潮流。（去年底，《群像》的年度总结座谈会上，松原新一指出的“参与社会的文学正在消失”是与此有关的。在第三批新进作家之后，出现石原、大江、开高一代人，再下去出现小田、高桥、真继、柴田一代人，再下去就是这个所谓战后第六批新进作家。他们这一批新的文学上的一代人就是“内向的世代”。其本身就是现代文学上的一个大问题，应该是今天文学上的重要争论焦点之一。）

战后文学史上第六批出现的这些新进作家得到“内向的

世代”这称呼就是这样来的。接着，两个月之后，他在《现代文学的争论焦点》(昭和四十六年五月六日至七日《东京新闻》)一文中，先声明“内向的世代”还只是暂定名称，然后点出了这世代的名单。

> 这三、四年来，文学趋向于多样化、复杂化，在这当中现代文学内部的根本上的对立，开始显出了它的新的构图和清晰的轮廓。一方面出现了具有“内向的世代”(暂定名称)特点的新进作家，新进评论家及其活动(作家有古井由吉、后藤明生、黑井千次、阿部昭、柏原兵三、小川国夫等等，评论家有川村二郎、秋山骏、入江隆则、饗庭孝男、森川达也、柄谷行人等等)。另一方面还有这么一班人，他们反对把现代文学引向上述那种方向，同时以此为目的之一，创办了《做人》、《边境》、《文学的立场》等季刊杂志，并通过这些杂志进行活动，登上文坛。

小田切秀雄认为构成这样一个世代的新作家、评论家们的特点是缺乏社会观念，所以说他们是“内向的世代”。

关于这一批新进作家的活动，还有一些情况，其中之一是新进作家奖的评选人之一中村真一郎和井上光晴所指出的情况：“文学上产生了新的地动，评论的标准也在动摇”；其二是，在评选芥川奖的时候，出现一些“看不懂的小说”。

在“内向的世代”登上文坛的同时，小说内部出现了这样一种情况：出现了一种看起来好象映在凹面镜的东西——把

日常描写得过分细致，同时又非常抽象、零碎、不真实，往往使读者不能理解书中所述，也不能理解作者为什么要写这些东西。这个“地动”与“不能理解”正是问题的本质，所以当这两个东西象幽灵似地出现在新进作家们的背后时，老作风的人就会感到不愉快，捂住眼睛，看不下去。作家石川达三认为小说应该和现实一样具有坚固的内容。所以他说，他怀疑写这些不能理解的小说的人，是不是犯了一个严重的错误，他们是不是企图在文学中试用抽象画的手法。他这个疑问恐怕是任何人心中所共有的吧。

“内向的世代”的特征

可是，这时候开始，发生了奇怪的现象。这个被称为“内向的世代”的小说家们，全都表现出抵触和厌恶的情绪。不能不指出，他们的文学的某种性质（把现实抽象化，变成想象性的东西的方法）违背了以往的小说所继承的传统现实主义，或者说违背了规则。

对这个“内向的世代”的文学特点（即缺点），小田切秀雄指出两点：第一是，看不出他们在敏锐地、积极地关心社会上的现实；第二是，他们可能陷入了轻薄的虚无主义之中，他们安于现在的表面上的和平与繁荣，“安安稳稳地埋头于追求自己的内心及日常性中的不安和不现实的东西”。

当然，他们对这个指责是否定的。对于被指责为不关心社会问题这一点，他们感到不愉快。他们认为眼前存在的一

切现实不等于就是社会，考虑或者描写它的时候，为便于考虑社会结构所需要的社会性词汇，只不过占其中的一个小小领域而已。

并不是他们不谈“社会”或“战后”问题。他们在描写自已的青少年时期的时候就已经谈过了。（在这一点上，他们的额头清楚地证明战后时期他们是少年。这一点倒是与高桥和巳的文学有着孪生关系。和那些在他们之后出现的，没见过战争的村上龙等人的文学比较，这个特征就更鲜明了。）就是说，他们是用观察自己现在生活其中的日常性的语言来谈论社会和战后“问题”的。我敢说这是一个困难的尝试。

他们和那些谈论这个社会的知识人没有共同语言，不相信这些知识人。这正是形成“内向的世代”的一个特征。他们所写的小说中，以所谓知识分子作为主人公的不多。他们大概是想用别的语言来表达出用知识分子的社会性语言所不能包括进去的普通人的生活感觉的。

森万纪子的《黄颜色的娼妓》（昭和四十六年六月《文学界》）是把这样的事情写成小说的：什么事也不干，因此在社会上也是没有什么意义的一个女人“没有意义地在街上走着”。在描写这个女人时，她用了“走”这种没有社会色彩的词语，仅仅用含义最单纯的原形性词语来描写。这是另一个值得注意的情况，是由于她想尽量用普通的语言，赤裸裸地去表达生活的感受而产生的。

还有第二个特征，那就是把“非现实的世界”搬进日常里。他们使用超现实主义的方法，使小说中出现许多“不能理解”

的部分。古井由吉和高桥高子①的小说中的“非现实的世界”试图以“曲折的光线”反映几个极为普通的生活上的感受，然后把它抽象为一种原形性质的东西。

第三个特征，从结果来讲，他们的文学所描写的是城市居民的生活。他们用脱离了以往称为“家”的那种社会现实，排除了“血缘”或“故乡”那种传统现实主义的文学术语去描写(独自一个人生活在毫无意义场所的那种)城市生活。

进行上述尝试，必然会产生第四个特征——描写“无意义的人，在无意义的场所，过着无意义的生活”之类的沙粒般的生存形态。我们之所以需要这种生存形态，恐怕是因为我们自己的人生产生于现代社会的结构上，却又离开了别人、现实、自然，也离开了生活，孤单单地一个人被抛在不可理解的生活的真空中的缘故。所以，在我们这个瞬息变化的、不知往何处迅速移动着的过渡性社会里，如果以十年为一代计算的话，被称为“内向的世代”的作家们，是最接近我们现在所处的现代生活的场面和场所的现代文学创作者。他们的出现，恰好与这个时期的社会动向——即如有“嬉皮”味的东西在发展、定型——是并行着的。

小川国夫的“光明与黑暗”

昭和四十年(一九六五年)由于岛尾敏雄在《朝日新闻》上

① 原文是高桥たか子。

以《一本书》为题撰文推崇了《阿波罗岛》(昭和三十二年自费出版，昭和四十二年审美社出版)，小川国夫从此出了名。他的作品使人感到他有某种“对人生的深深的恐惧”。这个恐惧不是对生存的一般的恐惧，而是对自己的恐惧。由于自己生命力脆弱，所以他怕经不住现实的人的生活。他这样叙说自己的恐惧：“我还是抱着这样的想法——自己将毁灭。”这是由于他在青春时期患过初期短篇作品《酷爱》(昭和三十六年八月《青铜时代》)中所说“面对着自己日夜苦恼”的心病的缘故。刻印在他生活背景里的忧愁，就是从这种黑暗生活中产生的。

为了摆脱这个黑暗生活，他试了两个办法：一是写小说，二是离开日本。昭和二十八年十月，小川国夫自费去法国留学。在那里他乘着摩托车去法国南部和地中海沿岸一带旅行。《阿波罗岛》就是根据这时期的体验写成的。早在这时候，他的小说的基本特征——准确的素描；被还原为光、水、石头等等要素的清晰的自然景色；省略多；简化到近乎原形的人的形象等等——已经定型了。

《来自海上的光线》(昭和四十三年南北社出版)之后发表的《尝试之岸》三部作(昭和四十七年河出书房新社出版)中有苦于生活规章的人、变化为马的少年、死者的视线等等描写，可是他们终于未能直接反映出其生存动机本身的黑暗根源。

只有他的眼睛敏锐地注视着。水的斜面忽而陡立，忽而展现在眼下，宽得不可想象。坚硬的皱纹在闪光。浪头时而拍打它的顶端，发着爽朗的声响，把阳光撕成碎

> 片。有时在水的斜面上可以窥见鱼群。

他作品中的自然景象是清晰的，而相反地，人的形象却始终是模糊的。

> 他的分身被剥夺了自由之后，大概给运到了什么地方去了，他只是望着那个沉闷而模糊的脸，无可奈何。

由于作者的故意做作，人总是处在不安的影子之中，脸和体形都模糊不清。《尝试之岸》中所描写的自然，经常具有压迫人的生存的尖锐性和攻击性。与此相反，人则经常是被动而软弱，带灰色的可怜的存在。这个可怜的人物形象所要表现的，大概就是存在于生活基础的，并在其忧郁的深处所能感觉到的黑暗或神之类的东西吧。这就有了原始宗教的色彩了。

在自己故乡的静冈地区的风土写生中，描绘了这个沉闷地生活着的悲剧性的人物形象之后，小川国夫接着写了《一部圣经》(昭和四十八年筑摩书房出版)、《他的故乡》(昭和四十九年讲谈社出版)。他在作品中以清晰的形式和省略了的影子部分衬托出生活的微妙的黑暗感觉，从而绘出了他那所谓的"光明与黑暗"境界。

在《他的故乡》的跋语中，小川国夫说他这作品的写法是《阿波罗岛》以来一贯的。他说：

在这个创作过程中，我的注意力自然地集中于所谓的青少年成长期去了。这时特别意识到的是自己奇怪的姿态。从幼年时代到青年时代初期的记忆和现在的记忆之间有着巨大距离。我好比把望远镜的焦点对着广阔的视野中的一个很有限的小角落，然后调整着呼吸去望那远处的游丝。

比如，省略和润色可以说是为了对焦点的吧。可是叫人啼笑皆非的是，这样做下去之后，涌现出了一连串的不鲜明的部分，而且感到它的深处有个难以捉摸、无法解决的芥蒂。人们说青少年时期是光源，其实相反，倒象是一个黑暗层。

所以小川国夫的小说，必然具有"清晰的自然和蒙在黑暗中的人的生存形态"色彩。尽管他一直追问自己的精神状态，可是并没有准备好明确的答案。

古井由吉的《杳子》的新鲜味

古井由吉于昭和四十三年发表了《带头兽的故事》(十二月《白猫》)之后，接着发表了《围成圈的女人们》(昭和四十四年八月《海》)、《雪下的螃蟹》(昭和四十四年十一月《白猫》)，至昭和四十五年，又发表了《安居乐业的男人们》(四月《新潮》)、《杳子》、《隐妻》(十一月《群像》)，从此登上了文坛。

《杳子》这个作品，创作出了新型小说的魅力。在以"杳子

独自坐在深谷里"一句开头的第一章里，暗示了静止、孤立的现代意识状态，同时描写了一个有神经性病症的年轻美貌的女人杳子的微妙的内心。

> 在一片灰色中，刚坐上岩石，杳子突然感到周围的重量慢慢地加到自己身上，于是不由得蹲下身子。实际上，并没有什么重压加在自己身上，只是周围的岩石突然静下来罢了。一瞬间她想：山谷底有几处是平衡着山峰重量的地方，而自己是无意中坐到其中一个点上去了。她觉得自己这个有生命的身体坐在那里是可怕的。而且由于把颤栗着的自己的幼儿般的心，依然留在岩石的重压之下，更加了一层恐惧，因此她好一会儿不敢抬起头来。

这作品精心细腻地刻画了一个与周围世界隔开，独个儿徘徊、伫立的女人。这种从平凡的日常中截取一段细小事物来描写的写作方法，贯串到其后围绕同一主题而作的作品集《隐没》(昭和四十七年河出书房新社出版)里。它是由一个个稀奇古怪的日常的片断罗列成的。《隐妻》则是描绘日常中的阴暗面的。这个作品比起《杳子》来，在生活气息上、美感上、润色上都描写得更加浓厚。

古井由吉这种在刻画沉重、混浊的官能性的同时，又描绘内部细微变化的格调，在《水》(昭和四十八年河出书房新社出版)、《栉子之火》(昭和四十九年河出书房新社出版)中继续高扬，显示出一种新型文学的色彩。《栉子之火》是描写复杂的

现代恋爱意识结构的。它描写了以主人公大学生为核心展现出的错综复杂的男女关系。作者紧紧抓住一个思念已故情人的男人的生活意识，并以此为线索写出了构成小说骨架子之一的三角关系，即描写了现代生活中的大人的恋爱。在双重乃至三重的三角关系中的人与人的关系，不是男性和女性之情的问题，而是意识上的纠葛。其根源不是发自人的感情的纤细性，而是由于同病者各自为护着自己的伤处而产生的。所以在这里出场的，全都是患着神经官能症的人物形象。

后藤明生的《夹击》的问题

"内向的世代"中最典型的小说《夹击》(昭和四十八年河出书房新社出版)的作者后藤明生的境界，不是从一个中心点画出的圆型，而是椭圆型的。《关系》(昭和三十七年三月《文艺》)之后所作《私生活》(昭和四十三年九月《新潮》)以及《笑声地狱》(昭和四十四年二月《早稻田文学》)中出场的主人公的"我"是"别人"眼里的"我"，而"我"无非就是一个"别人"。嘲笑的人同时也就是被嘲笑的对象，此外，并不存在唯一的自己。于是就出现了"嘲笑——被嘲笑"这样一个"笑声地狱"。

《夹击》写的是：主人公的"我"丢失了二十年前上京都赶考大学时穿的"旧陆军步兵卡其大衣"，可是整整找了一天也没找到。主人公的"我"在小说的开卷头一行里，突然出现在茶水桥上。他的出现既无特征，亦无保留，也毫无理由。

这座桥叫什么名字?茶水桥?大概是的吧。不过,我并不想为了弄清楚它而从自己站着的桥上靠近中央的地方走过去。我不是那么顶真的人,只不过我想到,有一天我站在那座桥上,可是偏不知道那座桥叫什么名字,如此而已。

当然,仅仅站在这座桥上的人的人生和各位现在的人生,照理是没有什么关系的,因为你们根本不知道我究竟是何许人。如果有什么东西引起暂时过路的各位发生兴趣,想知道我是什么人的话,那就是由于我的大衣引起的。

这个主人公没有什么理由或根据来告诉人们:我做一个人,现在是这么生活的。他根本没有个人主张或自白的契机,所以他根本不能算“自己”。我不知道他是谁,是怎样一个人,而且也不管他到底有没有称得上人生的东西。所以这个主人公对自己有个有趣的说法:“作为一个怀有某种想法的实例的我”。

就是说,“自己”并不是由于内在的独立性而带上特征,“自己”只不过是在不断出现的无数事物中的一个例子,一个场合而已。在这意义上,这个“我”具有与小说的主人公相反的性质。这篇小说本身也是在反对自己成为具有小说性质,也就是在破坏小说形式的过程中产生的。

这些就是“内向的世代”的文学特征。他们不得不在这个自我认识(不,说自我怀疑更确切)和批判小说的基础上,寻

找创作新型小说的可能性。他们的奇论或新鲜味就在于既要描写自己，但又必须不把它表现为象自己的自己；要创作小说，但又不能把它写成具有小说形式的小说。他们这样做，一定是来自现实的经验，或者由于对处在现实中的自己的生活状态感到某种根本性的矛盾或产生反感的缘故。这是他们过分急于想对自己和现实求得正确认识造成的。结果，反而找不出自己之所以成为自己的"理由"，并且"不能理解"现实具有什么意义。

就是说，在古井由吉的作品里有着他自己与现实（或世界，或日常）之间发生的新的关系，或者说存在着新的各种状态。不，倒不如说，存在着"新的曲折的光线"，而这个光线是为了反映出作者在（连自己也不清楚的）某种感受的诱引下，想要从根本上加以改造的人和物的。这简直可以说是先驱性的。然而后藤明生的作品里却不存在这样的东西。正因如此，这位作家身上明显地存在着"内向的世代"的基本特征。

黑井千次的《时间》、《五月的游历》

奥野健男在昭和四十五年第一期《文学界》上发表的论文《展望七十年代的文学状况》中提出问题，认为："现代人的生活中的大部分几乎没有被写入小说"是个奇怪现象，并举例说："工作单调，令人厌倦，但说不定会发生什么突发事件，一星点差错也会造成几千万元的损失。在这种非人的，不自然的劳动之中，人们的内心产生着各种各样的胡思乱想"之类的

现代生活上的全部面貌没有被写出来。总之，他说现代小说对描写生活在如此变化异常的现代社会机构中的现代人的内心深处是怠慢的。然后他举出一位努力于打破这种局面的作家黑井千次。他对他的评价是："尽管有试行上的错误，但他还是在拼命地摸索着生产社会中的人的生活方式。"

黑井千次的小说中人物，几乎都是职员，而且大多以公司为舞台。确切地说，他描写的不是一般的职员，而是劳动着的人，工作着的人；不是公司本身，而是劳动场所，工作现场。这是他对待小说，对待人的明确的思想和态度。所以黑井千次描写人的时候，总是把人放到劳动场所去观察的。

在《神圣的产业周》（昭和四十三年三月《文艺》）及《时间》（昭和四十四年二月《文艺》）中，他抓住了人们处于这种劳动场所强制下的时候产生的最微妙感觉，并把它作为创作上最强大的根本动机。《时间》中的主人公是一流企业的职员，他曾经参加过学生运动。当他被分配到有二千名职工的某公司的工厂时，第一次看到了"自己成了再也不属于自己的世界"，而且对于已达到该升上课长地位的年龄的他来说，时间意味着已流逝的往昔生活及不透明的日常。然而，对于过去是同学，如今是五一劳动节事件的被告三浦来说，时间、日常并不是继续着的，而是"静止"的。

在审判的被告席上，三浦说："以嫌疑犯被捕的时候，我是十九岁。自从那以后十五年来，我是被告。""这十五年期间，我没有变，因为被告是不允许变化的。"

三浦的这个"时间"，对主人公来说是：

他清楚地看到了冻结在那儿的三浦的“时间”。一个十五年之间没有变化的男子汉站在那儿。他是除了毁灭以外不允许变化，然而却又拒绝毁灭的男子汉。他的正当“时间”，拉着细长的颈子，僵硬地站在那儿。

三浦的“时间”经常不断地在质问他们：你们是怎样处理过去的，你们打算怎样把现在和过去连贯起来，又怎样把它延续于将来？

可是，三浦的那个“时间”，实际上也是支撑在主人公们的劳动时间之上的。所以主人公说：三浦的“时间”是否“太偏于伦理性”。《五月的游历》（昭和五十二年河出书房新社出版）承袭了上述作品的主题。在这个作品里，主人公杉人接受委托在五一劳动节事件的复审法庭上做证人。

据说，要是从前的话，出庭作证就会暴露（五一节）那天去过皇宫前广场，因而会被逮捕。不过初审已经结束了的今天，不至于再发生那种事吧。杉人用半开玩笑的口吻掩盖了沉闷的不安心情。

他这沉重心情，还反映着“时间”的差距——从充满着“好似浅蓝色旗帜在五月天空飘扬那种高昂情绪”到幻想“说不定那里开着意想不到的新世界的大门”之间的时间差距。这里描写出了一直逃避恋爱、工作岗位，逃避一切，过着百无聊赖的日常的人在战后二十多年来度过的时间。

阿部昭的《司令的休假》

阿部昭于昭和三十年代写了《孩子的房间》(昭和三十七年九月《文学界》),从此走上了文坛。他在小学五年级的时候,逢上了战败的日子。从此他不得不度过那混乱的战后社会生活。他的父亲是位除了海上生活以外,什么也不知道的职业军人。父亲复员回来以后,不管做什么都不为社会所欢迎,犹如"战败"不受欢迎一样。当然,家庭的生活重担也压上了他的双肩。阿部昭通过《未成年》(昭和四十三年七月《新潮》)及《伟大的日子》(昭和四十四年一月《季刊艺术》)描写了父亲的形象。对他来说,父亲成为复员军人给他带来的生活困难和精神上的痛苦,就是刻印在他身上的战败烙印。

战后,人们追究战争罪行,同时把美国的民主主义看做新的价值观念加以歌颂。在一个生活于战后社会的少年眼里,让许多部下死去而自己却没有负过半点伤就回来的复员军人,简直象"野狗""饿老鼠",是"应该迅速除掉的寄生虫"。《司令的休假》(昭和四十五年十二月《新潮》)中出现的父子关系,就是这样开始的:

从一个盲目地以自己父亲为荣耀的皇国的学童,一下子变成为怨恨父亲的人,以后经过初中、高中、大学,然后成为现在这样一个职员之后,他内心里仍然想着要把自己的父亲曾经是军人这样一个事实掩盖起来。这个内

心可以说就是“社会”的眼光。有时，他领会“社会”民意，并用社会的眼光来看待自己父亲。

所以做儿子的“我”不能容忍这样一个父亲——“没有中过弹，就象普通人一样，在战后逍遥自在地过着日子，要是不生癌的话，还会健壮地在女人、孩子面前厚着脸皮，是无所作为饱食终日的老头儿。”

可是，过了二十个岁月，成了孩子的父亲的“我”，终于对那个象征着“战败”的父亲，产生了想谅解其一切的想法。如今他觉得自己“在家就不用说，一走出家门，不管到哪里，也都会觉得自己也在不得不仿照父亲那一套行事”。

当亲骨肉父亲患癌症，即将死去的时候，做儿子的对这个不可饶恕的父亲，甚至还产生了父子间的骨肉之情，他说：“难道我们对即将死去的亲骨肉，只能给予这么一点帮助吗？”

也许可以认为这部小说是“做儿子的成了父亲之后能够原谅自己父亲”这种有关生长成熟之类的故事篇。从战败的那一天起直到今日，尽管其中有过许多曲折变化，做人最后总得达到某一个终点。然而，成了父亲的“我”，还得和自己的儿子发生父子关系，于是就出现了反映在《父子之夜》（昭和四十七年十月《新潮》）中的主题，以及另一个作品《辛苦了一天》（昭和四十六年九月《文艺》）。后者描写的内容给人这种印象：似乎由于妻子被怀疑患了癌症以至引起了家庭基础的动摇。以《自行车》（昭和四十八年三月《群像》）为首的短篇集《无缘的生活》（昭和四十九年讲谈社出版）所描写的是：各自孤独，然而

正因为孤独，所以不能不在密切关系中生活下去的人们的平凡的日常。在这些作品里，他写出了有宽度的，富有人情味的格调。

柏原兵三及《德山道助还乡记》

柏原兵三于昭和四十七年，以三十八岁结束其短暂的一生。昭和十九年，小学五年级的时候，他被疏散于父亲的故乡富山县。后来，他把这个时期的体验写成了《遥途》(昭和四十四年讲谈社出版)。获得昭和四十二年下半年度芥川奖的《德山道助还乡记》(昭和四十二年七月《新潮》)可以认为是他的代表作。他对日常中浅近事物的挚爱和关心，以及他这一代人的战争体验，反映在这篇描写军人德山道助的生涯的作品中，从而产生了能够发挥他这一代人的特殊的创作手法。

陆军士官学校毕业后，被任命为炮兵少尉的德山道助，在乃木将军的手下参加过日俄战争，后来在支那事变①中因负伤而复员回国。这位旧军人，在战后不得不在逆境中度日。他为了政府发布"取消军人养老费"这种屈辱性措施而发牢骚；恢复了军人养老费以后，他又为了早先变卖房产一事而发牢骚，对于没有感情的不幸的夫妻生活他也发牢骚。在战后时代发着牢骚，快快不乐地度日，这与现役军人时代的盛大的凯旋回乡景象一对比，就显得更加突出了。

① 即一九三七年的抗日战争。

据说这个人物的模特儿是作者的外祖父。就是说，这个作品所描写的是作者自童年至大学时代，以一个外孙的眼光看到的外祖父的形象。柏原兵三通过外祖父在战后的不幸处境，反映出了他对战后社会的看法。他和阿部昭的情况有所不同。他描写的是外祖父与外孙的关系，所以他的作品中就没有阿部昭在战后为了父亲而感到耻辱的那种感情波折。

德山道助死后，骨灰按照遗嘱将其中一半送回了“故乡老家”。送别骨灰时，孙子阿满流露了对祖父的爱慕之情。

> 他的葬礼是比较隆重的。葬礼场上的特点是老人多，一眼就看得出这些老人是昔日的将官。（中间略）
>
> 德山道助的骨灰按照遗嘱，决定由启吉将其一半送回“故乡老家”。启吉回来时候的车票是武助买的。武助得到过道助哥的照顾，为了哥哥的骨灰，他买了头等卧铺车票。启吉对着来东京车站送行的道助的女儿和孙子们小声说：“托哥哥的福，我有生以来第一次乘了头等车。”
>
> 孙子阿满目送着开出去的火车，心里想：也许这才是爷爷真正的回乡。

以后柏原兵三又根据留学德国的体验，写了两部长篇小说《暂时的宾》（昭和四十五年讲谈社出版）及《柏林漂泊记》（昭和四十七年文艺春秋出版）。

第八章　日常性的文学(二)

日常性的扩散和文学的分极

一九七〇年后缓慢展现的景象是：日常性本身逐渐多极分化，扩散或稀释、泛滥。

总之，“日常性”已膨胀起来，变成了能够容纳一切的容器了。现实中的任何异常事件、深刻的经验，在人们的感觉里，都只不过是日常中的小小波纹而已。

所谓日常性，可以说指的是这样一种情况：每天的平凡的日常事物变成为生存的主要内容，或者也可以说成为做人的条件而经常占着优先地位。所以从日常性的发展、深化这个观点来看，六十年代是它的第一期。在这时期里，日常性是刚出现的问题，它对生存意识是个最大的障碍。文学创作上是把它作为一个主题来观察的。

与此相比，到了七十年代，它就明显地具有了进入第二期的特征。在这个时期里，日常性由于它本身膨胀变大，不再是生存的障碍，而变成为生存意识的背景了。就是说，它不是生存的主题，倒反而成为生存的大前提了。

任何人的意外行为(如三岛由纪夫的自杀)，任何异常的

事件(如宇宙飞船飞上月球)全都在日常之中。然而这个日常性本身，因为变得十分庞大而难以捉摸。这些就是第二期的特征。当然，从历史教训上来说，它尚未发展到第三期那样颓废的地步，即未至于为了破坏自己而招来疯狂。

而且，由于这一时期的日常性是以先前那个稀薄的生活领域为实质的，所以很难把它作为精神上的障碍物来看待。

因此，这个时期的文学，也继续多极分化、扩散或稀释、泛滥了。在内向的世代集团和做人派集团这两极之间，出现了由于它们的扩散而形成的星座般的各自孤立的作品世界，以及多极化了的作家们的活动。

所以会各自孤立进行活动，是由于我们在这个时期里，完全被扩散了的日常包围住了，所以难于找到可作为生活基础的东西，也就是说，不易捉到用来验证它的障碍物，以至难于把握文学上的现实。

于是，只好每人独自到空洞的日常性中去进行新的试探活动。在这种情况下闪出光芒的是"细小事物的差异"。人们一心想凭它来构成自己独自的空间。

田久保英夫的官能性的世界

在这种情况下，所谓的内向世代的作家们，描写了与他们自己相似的人们——即在战争和战败中度过少年时代的人们的形象。他们认为自己的人生是由于战争以及其后来到的日常性而轻易地被分为两半的，所以他们不能不认真寻找生

活的基本出发点。

所以，他们为了重新肯定自己人生的中心思想而描写了战争中的少年时代，并且都各自创造了佳作。

田久保英夫是其中起步最早的一个。《解禁》(昭和三十六年八月《新潮》)大概可以算作他的处女作吧。早在这个作品里，他的创作态度和品质已经达到了某种完整性。其后的作品，倒反而逸出了这个完整性了。

在他这个作品里描写的是：战争中处于少年时期的人的精神上的觉醒，或者说，自我意识境界的确立及性的萌芽吧。

他在作品里所发现的是战争中的"日常性"以及与战争这个巨大事件相对立的"细小事物的价值"。

> 巢！巢！我反复迸发出了这个词汇。巢，什么巢？于是，好象为了回答这个已经解决了大半的疑问似地，在我脑子里闪出了许多与"巢"有关的词汇。蜂巢、蜘蛛巢、垃圾的巢、细菌的巢、污秽的巢、恶臭的巢、恶的巢。这些词汇和刚才今西说过的"时局"这个词汇，就象两个相反的音乐主题似地，在我的耳朵深处嗡嗡作响。

在这个"巢"里头，有个如同细小事物价值的象征似的东西在闪光，那就是"臭苹果"。为了对抗战争这样一个现实而端出臭苹果来，岂不太微小而又滑稽吗？可是当他掌握住了这个臭苹果的"那种酸溜溜的、酸中带甜的臭味"的无上美妙音调的时候，他的境界也就同时形成了。

当然，他发现的是那个“颓废”的美妙音调。那是微小震动和影子的领域。而且他这个颓废，还因为处在非常时局之下的少年内心世界里觉醒着对新鲜事物的敏感性而闪出了鲜艳的光辉。这不是人生黄昏时的颓废，而是人生破晓时的颓废。这个僻论异说式的人生观本身就是他的自我写照：

> 有时，我自己会觉察到内心深处的果肉在搏动、膨胀。肉体上在进行这种旺盛的营生的同时，在我内心里，极端的欲望也正在萌芽——比如极端的纯粹和极端的污浊。那是向着正相反的两极端摆动着的悄悄然的未成熟的冲动。

然而，战争不再来，少年世界也不复有之。于是他不能不怀抱着这个被发现的东西，战战兢兢地走进日常性之中。当然其主题是突出对日常性的对立情绪的。他把战争时代那“不容纳任何语言和观念的深邃空洞”的苍穹作为心镜，窥视了《深邃的河》(昭和四十四年五月《新潮》)，以此获得了芥川奖。起初还多少被理智武装着的这个对立情绪，以后逐渐成熟，之后就回到了出发点，并在那里开辟了如《蜜味》(昭和四十八年五月《群像》)中所描写的那种情欲世界。那是从日常的微暗的脆弱的领域里产生出来的官能世界。这就是他在这个日常性中发现的细小事物的价值。

日野启三的人生的基点

日野启三也是想从战争时期、少年时代中寻找人生的基点的。可是他所寻找出来的基点，几乎是不值得称其为基点的东西，而是脱离了现实的地基之后没有目标地游荡于"数理上的任意的一点"(瓦莱利①)上的生存姿态。

具体地说，那是《有去无返的旅行》(昭和四十五年七月《文艺》)所描写的人物形象：在战争中的朝鲜，一个考上了本国旧制高等学校，在学生动员令下，应该应征入伍的主人公，买了交通船的船票，想冒险逃避兵役。

作品描写主人公失去自己的住处，想远走高飞，可是找不到实现的手段，只好到处流浪，过着暧昧的、不安定的、无缘无故的、然而却又逃不出其境的奇特生活情况。这个不安定的没有遮盖的意识，独个徘徊之后，遇到了"半圆球形屋顶""从一张树叶上滴下来的水"这类遮断它的意识的片断物体，并和它发生了冲突。于是乎，闪现出了现代的不合理的生存景象：

> 大概是因为发烧，视觉模糊的关系吧，觉得那个光线好象渐渐带上了淡淡的色彩，而且半圆球形屋顶下面的墙壁好象刻着多层的浮雕，周围积粘着多年的污垢。这些浮雕好似许多奇形怪状的生物在扭着身躯形成一个圆

---

① 法国诗人、评论家。

圈，朝着光线绝望地伸出手臂。这个景象强烈地扣动了我的心弦。

也许这种主题思想和格调具有这样的可能性：它可能过渡到第一次战后派已经找到，但又未能充分加以发展的领域——与抽象性、物性融合、合抱，却不与观念、现实融合、合抱的人的另一个生存领域。

他带着这种主题思想和格调走进了这个日常性中来了。在这里他不能不遇到的，仍旧是那个脱离了现实的根基的活象吊在空中的“家庭”。于是他在《此岸之家》(昭和四十八年八月《文艺》)中描绘了一对浮萍似的夫妻“在彼此伤害着对方中建立起来的家庭的重担”。他是在试图从浮在空中的日常里寻找出生活的重心。

其结果，渐渐地趋向于私小说式的创作。他终于在获得芥川奖的《那夕阳》(昭和四十九年九月《新潮》出版)中以私小说形式描绘了安定的日常。

加贺乙彦的“战败”与“疯狂”

加贺乙彦的意识也是在战争和战败中觉醒的。战败投降那一天，他是十六岁的幼年学校①学生。他在《异乡》(昭和四十八年八月《文艺展望》第一期）中描写的主人公是各方面和

① 指陆军幼年士官学校。

他相仿的少年。作品中有这样一段描写：

这里没有街道，在本来应该是街道的地面上，象覆盖着薄皮似地照射着阳光。

这里只有干燥的、不毛的、死灭了的空间；有的是荆棘、刀器、烧焦了的树木、卷曲的铅皮、被破坏的钢筋水泥块和光秃秃的烟囱。

作者在思索这个"死灭了的空间"的意义——为什么会有这样的东西？是谁造成的？后来成为精神科医生的他认为那是"现代性疯狂"给造成的。

同时，这一发现使他得出这样的反论："在病态的现代里，异常的人比正常的人生活得更象人。"要坚持这个反论！——这是他走上文学道路，成为作家的出发点。

那是这样的命题：我们平时认为是平凡的、理所当然的东西而加以忽视的事象本质，实际上却表现为幻想性的、病态的、极端的现象。站在这种观点上的文学，才是真正的现代文学。（《朝向疯狂的视线》，刊于《文学与疯狂》昭和四十六年筑摩书房出版）

他抱着对疯狂的这种观点回到这个日常中来了。就是说，他想在日常中放出其光芒的细小事物的价值就是疯狂。

他的处女作是长篇小说《佛兰德的冬天》（昭和四十二年

筑摩书房出版），在这部作品里，他借一位在法国精神病医院工作的日本医师的眼光描写了这样的景象：

> 这个世界是无聊的、愚蠢的、无意义的。科学是进步了，而文化却荒芜了。大家都没有目标地生活着。（中间略）可是在这世界里，不可能有让我们逃避的国家。因为这个世界是个巨大的牢狱，而我们全都是被判了无期徒刑的囚犯。

长篇小说《不复返的夏天》（昭和四十八年讲谈社出版）是他把自己体验过的战争时期的日常作为现代性疯狂的实验场写成的。小说中的主人公是从战争中到战败时期的幼年学校的学生。在作品里他深入地描绘了他们被卷入这场疯狂的漩涡中去的情景。这正是这个作者寻找人生基点的一个工作。

古山高丽雄的生存方式

古山高丽雄稍有不同，他是到了中年才开始写小说的。可以说，他的生存方式也是以战争为起点的。

他的处女作是《墓地》（昭和四十四年夏《季刊艺术》）。作品中的主人公士兵一开始就遇到绝路。

> 最好只剩下我一个人。剩下我一个人，我就走到安南人的面前。（中间略）我会毫无抵抗地举起手来，这样我

还会被杀掉吗？也许他们不会当场杀死我，而把我作为俘虏带走。要是成了俘虏，我会被带到哪里去，遭受怎样的待遇呢？

这里描写的生存状态是这样的：被赶出了自己的住所，在巨大的现实世界上没有目标地徘徊着。这正是一个无期徒刑犯的形象。

他把真正的俘虏营的体验和生活写成了《第八个幽灵的黎明》(昭和四十五年四月《文艺》)，因此得了芥川奖。然而，他在小说里所要说的，实际上就是：哪儿也不存在什么确实的生活方式，如：

难道，铁笼里的生活也有处世所需要的世故吗？到底我们有没有什么目的？(中间略)那怎能算是目的！那么是什么呢？愿望吗？不管怎样，我们是不会有所作为的。在这里我们有什么可做的吗？不，不知道该怎么办。这样看来，我做的事就是：该怎样就怎样，如此而已！

"不知道该怎么办"——于是他就带着破碎的生存方式回到日常性中来了。

比如《汤婆子里装啤酒》(昭和四十五年八月《群像》)所描写的是：活得不耐烦的人的形象以及在不得要领的记忆堆的袭击下，连自己的生活形态也变得不得要领的人的莫名其妙的状态。《有小船的住地》(昭和四十五年九月《文学界》)所描

写的是："真是天晓得，人们过去干了些什么！现在干着的又是什么！"这样一种人的形象。

他为了寻找人生的基点，再一次以《蚂蚁的自由》(昭和四十六年九月《群像》)描写了一个象蚂蚁似地游荡着的士兵的生活：

我真的是孤单单的一个人，什么也没有。所以我爱怎样生活就可以怎样生活。

他在这个日常中突出的细小事物的价值，可以说就是这个"孤单单一个人"的感觉吧。

跨两个日常的高井有一

还有一些人，他们想通过对血统关系的描写去探究日常的形象。因为父母或兄弟关系是日常中最大的实际存在。

高井有一虽然同样在战争中度过少年期，可是他从战争中找到的却是日常这个问题。因为战争这个日常正是他的出生之地。日常性既然是生活的最大躯干，那就有必要知道最初描绘在那上面的生存形态的位置。他在得了芥川奖的《北方的河》(昭和四十年十月《犀牛》第四期)中写道：

直到战争结束那一天，我什么也不知道。当时在我们这样年龄的人看来，战争是永远在某地继续进行着的。

它本身就是日常，根本想不到战争会有结束之日。（中间略）不知道什么时候起我就一直相信着那样的日子会无止境地延续下去。

本来那应该就是“日常”，可是战争打输了，那么将来会怎样呢？作者描写了一位在战争和战败的日常中被硬逼上死路的母亲。那个母亲临终前说：

你看我们的身边，到头来什么也没有了。看这个黑洞洞的隐蔽所！你每天早晨从这里出去，然后又回到这里吃饭。而我呢，就整天呆在这里。就算这里有生活吧，那也不就是这么一点吗。这能算生活吗？

母亲就这样自杀了。就是说，母亲被战争和战败夺去了生活——这正是战争和战败造成的“日常性”。作者通过孩子的眼光，把它反映了出来。这是个残酷的认识过程。

但是，既然讲“日常性”，战时的那个日常和现在这个和平中的日常，应该在它们的根底里有个相联的地方才对。那个日常和这个日常有什么不同之处，又有什么共同之处？以后他集中力量探究的就是这个问题。

他的这种努力，在描写回忆战时日常中的父子关系的《少年们的战场》（昭和四十二年十一月《文学界》）中反映出来了：

就是说，我觉得从那稚气的极为普通的生活中就能

清楚地知道，他们曾经在多远的地方生活过。（中间略）

我总觉得，（现在）虽然过得逍遥自在，可是在内心深处里，仍旧牢牢地保持着那个时代里形成的感受性和意识。

作者在今天的日常中反复探索并肯定这个"感受性"。可以说，他是在试着寻找自己的生活的衔接点。他之所以选择血缘作为试金石是因为它既是两个日常之间的桥梁，也是活着的见证人。就是说，在他看来，那个细小物正是个人的"血缘"。

坂上弘与血缘的"关系"

坂上弘也是想从血缘上看日常性的。在这个问题上，高井有一试图找出过去已定型的日常，而坂上弘则相反，也许可以说，他是在试图找出新的日常的形态。即是说，高井有一在血缘中找到的是"亲骨肉"这种具体的东西，而坂上弘则相反，他看到的是血缘的"关系"这种无形的纤维。

当然，他也是以战争中的少年作为起点的。因为是战争把这个"关系"进一步瓦解的。他在获得中央公论新人奖的《一个秋天的故事》（昭和三十四年）中写道：

当战争刚一结束，全家回到战火烧过的城里来的时候，我们熟悉的那些路和街角都已经看不见了。以前有

过的东西消亡了，完全变了样了。不，倒不如说，我们成了被扯掉触角的昆虫，被带到了从未到过的地方，呆立在那里……

象“被扯掉触角的昆虫”似地站在“从未到过的地方”的时候，眼里看到的血缘“关系”是这样的：

如果他知道家属或者人与人的关系是虚构的，他就可能是幸福的，因为以后只要一个个地把这些关系肯定下去，就可以构成生活。

当他认为家属这种关系仅仅是个“虚构”的时候，“我”这个存在也就同时成为不可靠的东西了。所以他写道：

这个感觉，好比是我被孤立在某种不透明的物体之中。我感觉到我的存在、我自己本身在受到威胁。

为了摆脱这个模糊的存在感，就得找出日常性的形态，并且找出被抛在那上面的“虚构”的一个个的人的意义。

当我们已经感觉到我们所认为的家庭呀，父亲呀，兄弟呀，或者自己本身仅仅是个形骸之后，还会存在着什么呢？是它们留下的影子吧。

血缘关系也许是虚构的，因为它是肉眼看不到的。但是血缘关系“留下的影子”是确实存在的。也许这个影子就是“日常性”的真相吧。

他在《每天的收拾》（昭和四十五年十二月《新潮》）及其他作品中一贯所作的工作，就是尽量仔细地、精密地观察那个“留下的影子”。

就是说，他给血缘关系赋予了新的意义，然后去摸索形成于它周围的，被重新编成的日常的形态。

他认为那个细小事物，就是血缘“关系”——虽然肉眼看不到，但确实微妙地存在于家庭中的影子。

清冈卓行眼里的“断片群”

但是，还有另一些人，他们因为不是以战争为生活的起点（或解体的开始）的，也没有血缘这种生活的定点，也就是说，他们脱离了生存的根基，所以试图从不同的角度去阐明自己的生活方式。当然，这从另外的意义上说，也还是在探究日常性。

另外的角度是什么呢？那就是“语言”。或者说，用语言抽象地表达出来的（或寓于其中的）生活记忆。

清冈卓行在他获得芥川奖的《洋槐树林立的大连》（昭和四十四年十二月《群像》）的开场白中有这样一段叙述：

从前关于大连的，或从东京去大连旅行的种种记忆，

> 犹如隔几天涌出一次水的间歇泉，从他的内心带着新鲜味涌出来。那些记忆都是几乎没有脉络的，忽隐忽现的断片群。他有时会被那些犹如突然被解冻的东西所具有的奇妙的新鲜味吸引过去，以至想把它们作为漫不经心的速记写下来。

他在这里想要说的是：对于脱离了生存的根基的人来说，世界或者日常这些东西只不过是“断片群”而已。可以说这就是现代性的生存状态。

在生存意识里，世界表现为一片片的断片。但是，一片片的断片不能形成生存的连续性，换句话说，不能形成一贯的日常或日常性。

如果想让它形成，那就势必要常常用深居于他内心的语言创造出一个“故事”来。

> 可是，他逐渐感到那些悄悄地涌出来的片断记忆已汇成一个整体，使他模糊地预感到它所要描写的是什么东西。那大概就是下面要讲的，多少有点青春气息的故事吧。

那末，凭着生存意识所产生的这个“故事”，能确实地重建出日常性来吗？那是不可能的。因为语言会使日常变形，使它成为更加神秘不可测的东西。

虽然这样，但由偶然相似的语言联想起来的事情，实在是微妙的。他由于对自己恶意提出的“假故乡”这个措词而想起了中学时代的一次经验。不过那不是仅仅由于语言相似而引起的，而是因为他觉得这好象是活生生的记忆的复苏。

这样编成的故事——日常，到头来必然成为近似“梦幻的世界”。描写了在梦中回忆妻子的《早晨的悲伤》(昭和四十四年五月《群像》)中，这问题自然成了焦点。

梦的真正意思，终究是无法捉摸的吧。再说，对梦进行冥思苦想，也许是愚蠢的。

但是，日常并不是梦。日常性之所以会给它粗糙的感觉，应归咎于把物体的粗糙感觉传给他的语言。幸而他是诗人。在这里，那个细小事物就是“语言”——不，不如说它是语言的独特性。

大庭美奈子所描绘的现代人的不安

大庭美奈子因为脱离了生存的根基，所以她也试图以“语言”作为生存方式的起点。就是说，她想通过一个“故事”反映日常。

但是，她和清冈卓行不同，她在找到语言的同时，找到的

不是成了断片的生活记忆，而是用语言演奏出来的，或者说用语言演奏出来的生活所带来的一个“形象”。所以她的日常就表现为多少象征化了的或者寓言化了的现象。

得了《群像》的新人奖之后，她一跃成了新进女作家，紧接着以《三只蟹》(昭和四十三年六月《群像》)获得了芥川奖。当时她住在阿拉斯加，所描写的是侨居国外时的日常身边生活——即由于形象化而脱离了生存根基，被称为日常的稀薄生活领域。这就给人一种近乎现实性的感觉。

女主人公由梨觉得打桥牌是件痛苦的事情。互相抱着对性的关心，进行杂乱的交谈，边交谈边打牌——她讨厌这种集会。所以找了个借口乘车出去了。“那么，到哪儿去好呢，她想来想去，想不出一个去处来。刚巧她看见前面拐角有单轨电车的车站，便决定到游园地去。管它哪儿都行，总比看电影好吧。”对由梨这种与日常格格不入的情绪，作品是这样描写的：

> 走着，走着，好象雾在往这边飘来。由梨为了把破袜子里沙拉沙拉作响的沙子弄到鞋底边上去，斜着脚掌走路。(中间略)
>
> 雾往那边飘过去，在浓浓的乳白色的深处，隐隐看得到反射着光的海。由梨眼睛盯着海站着，曲起小指头把沙子弄到边上去。

沙粒般的人的生存姿态，在这里被表现为粘在脚底下沙

拉沙拉作响的沙子。此后，由梨跟一个在游园地遇到的穿着桃色衬衫的男人一起走向海滨旅馆。"那个叫作'三只蟹'的海滨旅馆是用圆木搭成的小房。把它作海滨旅馆，倒是挺合适的。屋里点着绿色的油灯。"

尽管《三只蟹》描写的是美国社会里人与人的关系，可是它反映的日常，在今天的日本社会也完全是一样的。由梨虽然逃出了这个有着聪慧、冷嘲的谈话却毫无意义、一无所得的聚会。可是她终于不能不认识到别无他处可逃避。可以说，由梨的这个形象，正反映出了不得不在稀薄生活领域里生存下去的现代人的不安和孤独。

此后她的作品，如《虹和浮桥》（昭和四十三年七月《群像》），一贯以"性"——在稀薄的日常中赤裸裸地暴露出来的，把人分为男与女的原形性质的性——作为主题，直到最近的长篇小说《浦岛草》（昭和五十二年讲谈社出版）也一样。

在这里，细小事物，与其说是赤裸裸暴露出来的原形性质的性，倒不如说是还原为沙粒般的微小存在的人所具有的性的感觉更好。

年　　表

一九四五年——一九七六年

小田切进、樱井克明　编

⑥乙

说　明

此表列举各年度主要的小说、戏曲、诗歌、评论、随感、随笔、对谈的座谈会等。标有▼的，表示文坛大事和各年度的文坛动向小结。

黑体的阿拉伯数字表示刊登该作品的杂志月号、单行本发行的月份、文坛大事发生的月份。

在作品名称下的括号里，先列作者姓名，再列刊登处。单行本用书引号表示。

杂志连载作品列在第一次发表的月份下，并附结束年月。

方括号内记载着有关该作品的说明、反应以及派生事件。

本年表参考的有关文献

吉田精一：《现代日本文学年表》(增订版)
岩波书店编：《近代日本综合年表》
平野谦：《文艺时评》(上、下)
江藤淳：《文艺时评》(正、续)
山本健吉：《文艺时评》
佐伯彰一：《试论日本的小说》
秋山骏：《秋山骏文艺时评》
日本文艺家协会编：《文艺年鉴》
《群像》编辑部编：《群像创作合评》(1～10)
《昭和评论大系》(凡四卷)
臼井吉见监修：《战后文学论争》(上、下)
小田切秀雄：《现代文学史》(下)

作品、文学和文坛状况

8 向英灵致歉(大佛次郎、吉川英治等·感想·朝日新闻)[二十一日～二十四日]
一亿人的号泣(高村光太郎·诗·朝日新闻)
▼日本文学报告会解散，日本言论报国会解散
▼岛木健作殁
9 丹前屏风(大佛次郎·每日新闻)～10
《惜别》(太宰治·短篇集·朝日新闻社)
雨夹雪(久保田万太郎·戏曲·日本演剧)
可悲的士兵(火野苇平·朝日新闻)
论日本的文学(青野季吉·东京新闻)
▼《栎》复刊
▼三木清死于狱中
10潘多拉的匣子(太宰治·河北新报)～21·1
《故事草子》(太宰治·短篇集·筑摩书房)
新日本文学的开端(宫本百合子·每日新闻)
文学上的构思力(丰岛与志雄·文艺)
空前的沉重打击(武者小路实笃·文艺春秋)
配给的"自由"(河上彻太郎·东京新闻)
▼为创刊《近代文学》，本多秋五、平野谦、埴谷雄高、荒正人、佐佐木基一第一次聚会[加上小田切秀雄，山室静，同人凡七名]
▼《文学》、《文艺》复刊，《光》创刊
▼叶山嘉树殁，木下杢太郎殁
11黑猫(岛木健作·新潮)
政治和文艺(丸山干治·文艺)
文学工作者的态度(正宗白鸟·新生)
悼念岛木健作(川端康成等·新潮)
《晴朗的秋天》(土岐善麿·诗歌集·八云书店)
▼《新生》创刊，《新潮》复刊
12《洗染铺的康吉》(舟桥圣一·创元社)
歌声哟，响起来吧(宫本百合子·新日本文学创刊试刊号)
近代日本文学的设想(福田恒存·文学)
关于战后的文学(谷崎精二、江间道助、浅见渊·早稻田文学)
▼新日本文学会成立，发起人：秋田雨雀、江口涣、藏原惟人、洼川鹤次郎、壶井繁治、德永直、中野重治、藤森成吉、宫本百合子。志贺直哉、野上弥生子、广津和郎等作为支持者参加
▼重建日本文艺家协会
▼《早稻田文学》复刊

战败后，民主主义文学运动兴起，《新日本文学》(翌年三月创刊)、《近代文学》(翌年一月创刊)的筹备工作完成，并且大力呼吁建设文化国家。

作品、文学和文坛状况

1 灰色的月亮(志贺直哉·世界)
战难者的悲哀(正宗白鸟·新生)
舞女(永井荷风·展望)
勋章(永井荷风·新生)
赤蛙(岛木健作·人间)
亡魂(埴谷雄高·近代文学)~24·11
十年(里见弴·东京新闻)~7
艺术、历史、人(本多秋五·近代文学)[表明同人们共同观点的前言]
入冬(中野重治·展望)
岛崎藤村(平野谦·近代文学)~2
围绕藏原惟人(近代文学同人·座谈会·近代文学)
▼《近代文学》、《人间》等多种文学杂志创刊，《三田文学》复刊
▼《中央公论》、《改造》复刊，《世界》、《展望》、《潮流》等综合性杂志创刊
▼荒正人、佐佐木基一、小田切秀雄等创刊文学报纸《文学时标》，辟文学检察栏，追究战犯作家的战争责任问题
2 第二青春(荒正人·近代文学)[表明经过昭和头十年艰苦岁月的三十多岁者的观点]
终战的思想(河上彻太郎·人间)
自传(河上肇·世界评论)~23·3

3 黄金传说(石川淳·中央公论)[十一月盟军总部检查后从作品集中削除]
播州平野(宫本百合子·新日本文学)~22·1(潮流·载完)
在我的心底里(高见顺·新潮)~25·9[自传性长篇]
我的东京地图(佐多稻子·人间)~23·5
妻啊，安息吧(德永直·新日本文学)~23·10
地灵(大佛次郎·朝日评论)~12[史传]
失去的青春(竹山道雄·新潮)
北村透谷论(小田切秀雄·思潮)
罹灾日录(永井荷风·日记·新生)~6
▼《新日本文学》、《思潮》、《纯粹诗》创刊
4 世相(织田作之助·人间)
阴暗的图画(野间宏·黄蜂)~10[战后文学的总代表作，野间宏的处女作]
后裔之街(金达寿·民主朝鲜)~22·5
小林秀雄论(本多秋五·近代文学)
堕落论(坂口安吾·新潮)[有巨大反响]
文学工作者的职责(近代文学同人·座谈会·人间)[谈论战争责任]
▼《世界文学》创刊，介绍萨特
5 在圣约翰医院(上林晓·人间)
佗助(井伏鳟二·人间)~6

(1946年)

中桥公馆(真船丰·戏曲·人间)
嫩竹(加藤道夫·戏曲·三田文学)～11
一点反论(平野谦·新生活)
‹日本文学的诸问题›(中野重治·评论集·新生社)[要求重写文学史]
▼新俳句诗人联盟(民主的俳句运动团体)成立
6 白痴(坂口安吾·新潮)
烟草(三岛由纪夫·人间)
冬天的烟火(太宰治·戏曲·展望)
末日(荒正人·近代文学)
‹细雪›上卷(谷崎润一郎·中央公论社)
7 无尽灯(石川淳·文艺春秋)
外套和青空(坂口安吾·中央公论)
才子佳人(武田泰淳·人间)
富士山顶(桥本英吉·人间)～10
旋流(林芙美子·每日新闻)～11
评论中的人性问题(中野重治·新日本文学等)～22·9[中野重治同荒正人、平野谦就"政治和文学"的问题发生论争]
夜晚的鞋(横光利一·分载于‹思索›等)～22·5[疏散中的日记]
8 墙(福永武彦·高原)
街道工场(小泽清·新日本文学)
在死的阴影下(中村真一郎·高原)～22·9[五部作长篇的第一部]
土曜夫人(织田作之助·读卖新闻)～12
9 樱岛(梅崎春生·纯朴)
年年岁岁(阿川弘之·世界)
知风草(宫本百合子·文艺春秋)～11
疯子部落周游记(木田实·世界)～10
10废墟上的耶稣(石川淳·新潮)
这样的女人(平林泰子·展望)
灰眼睛的女子(神西清·思索)
鸣海仙吉(伊藤整·分载于‹文明›等)～23·9[细川书店25·3出版]
"政治的优势"是指什么(平野谦·近代文学)
‹复兴期的精神›(花田清辉·我观社)
▼‹群像›创刊
11龙胆草(宇野浩二·人间)～12
第二艺术——关于现代俳句——(桑原武夫·世界)[作为第二艺术引起巨大反响]
‹凯旋门›(雷马克·井上勇译·板垣书店)
12两个肉体(野间宏·近代文学)
败犬(荒正人·近代文学)
母子安魂(八木义德·文艺春秋)
文学的可能性(织田作之助·改造)
莫差特(小林秀雄·创元)

产生了有关世代的论争、有关政治和文学的论争、有关第二艺术的论争。野间宏、梅崎春生、三岛由纪夫等战后派新人登场。老作家恢复活动，石川淳等新戏作派作家颇为活跃。

昭和二十二年(1947年)

作品、文学和文坛状况

1 五勺酒(中野重治・展望)
道镜(坂口安吾・改造)
常见的美人(石川淳・中央公论)
叮咚叮咚(太宰治・群像)
精彩的丑闻(里见弴・改造)
虹(高浜虚子・苦乐)
两个院子(宫本百合子・中央公论)～9
《二流的人》(坂口安吾・九州书房)
▼织田作之助殁
2 深夜的酒宴(椎名麟三・展望)
讨人嫌的年龄(丹羽文雄・改造)
崖(梅崎春生・近代文学)2・3合并号
野性的诱惑(长与善郎・光)～9
《细雪》中卷(谷崎润一郎・中央公论社)
《苹果园日记》(久保荣・戏曲・中央公论社)
以人的名义(福田恒存・新潮)
▼日本笔会重建(会长志贺直哉)
3 肉体之门(田村泰次郎・群像)[肉体文学]
维荣的妻子(太宰治・展望)
缅甸的竖琴(竹山道雄・儿童文学・红蜻蜓)
～23・3
《细雪》下卷(谷崎润一郎・妇人公论)～23・
10[中央公论社昭和23・12出版]
风浪(木下顺二・戏曲・人间)
大知识分子论(日高六郎・近代文学)
伟大的知识分子(中村真一郎・新潮)
近代文学的命运(中野好夫・世界)
一只与九十九只(福田恒存・思索)
文学中的人的形象(荒正人・近代文学)
《古代感爱集》(释迢空・长歌集・青磁社)
4 审判(武田泰淳・批评)
海涅的月亮(井上友一郎・群像)
太太文学论(平野谦・文艺)
关于小林多喜二(小田切秀雄・艺术)
近代文学上的自我的发展(濑沼茂树・文学
会议)
▼中野重治、山本有三等当选为参议员
▼《群像》杂志开始三人谈的创作合评
5 圣家族(北原武夫・改造)
金棺(网野菊・世界)
深渊(高见顺・日本小说)～23・6
《一九四六年文学的考察》(加藤周一、福永武
彦、中村真一郎・真善美社)[把《世代》"小
镜头"栏的评论加以润改后出版]
▼《日本小说》创刊[中间小说杂志的先驱]
6 夏天的花(原民喜・三田文学)[原子弹小说]
在沉重的潮流中(椎名麟三・展望)
瑰丽的色彩(野间宏・近代文学)6～9号[《青

(1947年)

年之环》第一部的一部分]
寒窗(热田五郎·新日本文学)
绿色的山脉(石坂洋次郎·朝日新闻)～10
《三木清》(唐木顺三·筑摩书房)
▼《文学界》复刊,《日本未来派》创刊
7 斜阳(太宰治·新潮)～10
不是无望(石川达三·读卖新闻)～11[描写刚战败后的世态]
利己主义(加藤周一·近代文学)
失常的季节(广津和郎·风雪)～24·3
迷糊小传(高村光太郎·连作诗歌·展望)
▼加藤周一、中村真一郎、福永武彦、花田清辉、大西巨人、久保田正文、野间宏、平田次三郎为《近代文学》新同人
▼《综合文化》创刊,《历程》复刊
8 脸上的红月亮(野间宏·综合文化)
蝮蛇的后裔(武田泰淳·进路)～10
妻子的座位(壶井荣·新日本文学)～24·7
雪涯(田中千禾夫·戏曲·剧作)
《游子不归来》(西胁顺三郎·诗集·东京出版社)
▼《荒地》、《至上律》等多种诗歌杂志创刊
9 日落处(梅崎春生·思索)
少女(田中英光·新日本文学)
废黜的天皇时仁记(西野辰吉·文艺)
处女怀胎(石川淳·人间)～12
不连续杀人事件(坂口安吾·日本小说)～23·8[推理小说]
《论<战争与和平>》(本多秋五·评论·镰仓文库)
▼中间小说杂志《小说新潮》创刊
10路标(宫本百合子·展望)～25·12
哭壁(丹羽文雄·群像)～23·12
《阴暗的图画》(野间宏·真善美社)[战后新作家作品丛书的第一本]
终焉(幸田文·随笔·文学)[幸田露伴的临终]
11雾中(田宫虎彦·世界文化)
我要活下去(平林泰子·日本小说)
宫本百合子论(本多秋五·近代文学)～24·2
《反响》(伊东静雄·诗集·创元社)
12秋津温泉(藤原审尔·别册人间)
阿凡(宇野千代·文体)～24·7(中央公论32·4～5刊完)
捕获天使(正宗白鸟·戏曲·中央公论)
▼横光利一殁

战后派作家活跃。风俗小说、中间小说的趋势也在增强。政治与文学的论争进一步展开。不少论知识分子的文章发表。写出了《五勺酒》、《道镜》、《废黜的天皇时仁记》等有关天皇制问题的作品。

作品、文学和文坛状况

1 深尾正治的日记(椎名麟三・个性)
小虫种种(尾崎一雄・新潮)
微笑(横光利一・人间)[遗稿]
岛的尽头(岛尾敏雄・海盗)
崩溃感觉(野间宏・世界评论)～3
冰河期(石上玄一郎・中央公论)
石中先生行状记(石坂洋次郎・小说新潮)～24・5
雪夫人图(舟桥圣一・小说新潮)～25・2
青春和泥泞(火野苇平・风雪)～2
▼《个性》创刊，与《近代文学》、《综合文化》等同为战后文学的据点
2 俘虏记(大冈升平・文学界)[其余系短篇连作，《俘虏记》集子由创元社在昭和27・12出版。其时改名为《被捕之前》]
终道标(安部公房・个性)
圣安徒生(小山清・表现)
其夜(长与善郎・周刊朝日)～26・2
探索战后文学的创作方法(佐佐木基一、花田清辉等・座谈会・综合文化)
大众小说特集的研究(武田清子、鹤见俊辅等・思想的科学)
3 黄颜色的屋子(真船丰・戏曲・世界)～4
重病人的凶器(三岛由纪夫・人间)
款冬花(山代巴・大众俱乐部)
如是我闻(太宰治・新潮)～7[批判志贺直哉以及外国文学工作者]
自然主义盛衰史(正宗白鸟・风雪)～12
▼二百七十名文人被整肃
4《降落伞》(金子光晴・诗集・日本未来派发行所)
5 出自地下室(田中英光・艺术)
梦中的日常生活(岛尾敏雄・综合文化)
樱桃(太宰治・世界)
"爱"的形式(武田泰淳・分载于《个性》、《序曲》)～12[第一篇原题《危险的物质》]
归乡(大佛次郎・每日新闻)～11
少年(川端康成・人间)～12
精神的冰点(大西巨人・世界评论)～7
无产阶级文学再探讨的视点之一(小田切秀雄・人间)
焦土的审问官(竹山道雄・新潮)
《个性复兴》(佐佐木基一・真善美社)
▼森田草平加入共产党，震惊世人
6 人生实验(平林泰子・世界)
丧失为人资格(太宰治・展望)～8
《永久的序章》(椎名麟三・河出书房)[作为新作品丛书的第一册出版]

不知其人(三好十郎·戏曲·别册人间)
陀思妥也夫斯基座谈会(赤岩荣、埴谷雄高、椎名麟三等·个性)~8
▼太宰治自杀
▼新日本文学会发表和平宣言——《为了保卫和平》
▼《个性》提倡知识分子战线
7 再会了(太宰治·朝日评论)
逃脱(驹田信二·人间)
我的索尼亚(八木义德·个性)
风土(福永武彦·方舟)~9 [后在《文学51》上连载]
人的复活(船山馨·朝日新闻)~10
《触手》(小田仁二郎·真善美社)
速水女塾(岸田国士·戏曲·中央公论)
《白天诗歌会诗集》(福永武彦、中村真一郎、加藤周一等·真善美社)
8 相思的长河(宇野浩二·人间)~12
新娘子和一匹马(江口涣·新日本文学)~24·3[农民文学]
逃亡奴隶和带假面具的绅士(伊藤整·新文学)
9 特尼安岛的末日(中山义秀·新潮)
泡沫的记录(佐多稻子·光)
主体性的知识分子(荒正人·近代文学)
10意识(埴谷雄高·文艺)
地底之歌(平林泰子·朝日新闻)~12
《迷路·第一部》(野上弥生子·岩波书店)
《愤怒的花束》(中野好夫·时评集·海口书店)
▼《文学》刊出近代自我问题的特集
11晚菊(林芙美子·别册文艺春秋)
爱神和死神(中村真一郎·文艺)~21·6 [长篇五部曲的第三部]
神坂四郎的犯罪(石川达三·新潮)~24·2
天翻地覆(狮子文六·每日新闻)~24·4
《尸街》(大田洋子·中央公论社)[占领军检查后,删削遭受原子弹轰炸的部分]
12野火(大冈升平·文体)[初稿]
《西恩的少女等》(中村真一郎·新作长篇丛书·河出书房)[长篇五部曲的第二部]
凡·高的信件(小林秀雄·文体)
《小说的方法》(伊藤整·河出书房)
《妇女和文学》(宫本百合子·实业之日本社)[战后增订战前发表的评论成集]
▼《序曲》创刊[战后派作家集结,未有建树]

武田泰淳、『安部公房、岛尾敏雄等人作为战后派作家令人刮目而视。《俘虏记》、《逃脱》、《特尼安岛的末日》等战场文学问世。众杂志刊出有关陀思妥也夫斯基、拥护和平以及知识分子问题的特辑。

昭和二十四年(1949年)

作品、文学和文坛状况

1 灭亡的序曲(原民喜・近代文学)
山音(川端康成・分载于改造文艺等)～29・4[首篇原题《樫鸟》;《夏天与冬天》]
在那晴朗的一天(加藤周一・人间)～8
物语逃出日本(正宗白鸟・群像)～4
真理先生(武者小路实笃・心)～25・12
细川加拉莎夫人(森田草平・日本评论)～10 [未完,绝笔]
迷路・第三部至第六部(野上弥生子・世界)～31・10
夕鹤(木下顺二・戏曲・妇人公论)
动物・植物・矿物——坂口安吾论(花田清辉・人间)
《中野重治国会演说集》(中野重治・八云书店)
2 黑影(阿部知二・群像)
红色的大丽花(中本高子・世界)
确证(小谷刚・作家)[第21届芥川奖]
《火鸟》(伊藤整・诸短篇分载于《人间》等)～28・11[昭和28・11,光文社出版]
凿滓(幸田文・中央公论)～5
令人作呕(三好十郎・群像)～9[批判日本的进步知识分子]
3 书的事(由起繁子・作品)[第21届芥川奖]
雪代及其一家(伊藤永之介・群像)
朦胧的夜晚(阿部知二・新潮)
藏王(榛叶英治・文艺)
芥子气之眼(藤枝静男・近代文学)
懒懒的春天(尾崎一雄・风雪)
山脉(木下顺二・戏曲・艺术)
《试论现代史》(唐木顺三・筑摩书房)
4 城市失陷(田宫虎彦・文学会议)
无事的人(山本有三・新潮)
梦幻泡影(外村繁・文艺春秋)
风中芦苇・前篇(石川达三・每日新闻)～11 [后篇发表于昭和25・7～26・3]
胎内(三好十郎・戏曲・中央公论)～5
▼大冈升平的《俘虏记》获第一届横光奖
▼现代日本小说大系(河出书房)出版[战后的全集本,大系本的先河]
5 野狐(田中英光・知识人)
异母兄弟(田宫虎彦・别册风雪)
黄颜色的日子(梅崎春生・新潮)
绝壁(井上友一郎・改造)[发生模特儿问题]
千羽鹤(川端康成・分载于时事读物别册等)～26・10[前篇完]
艺术和实际生活(平野谦・人间)～6
现代人的研究(龟井胜一郎・风雪)～9

6 军舰大和(吉田满・沙龙)[记录文学]
到那一天(椎名麟三・展望)～7
宗方姐妹(大佛次郎・朝日新闻)～12
《我的作家论》(寺田透・改造社)
▼芥川奖恢复
7 市井人(久保田万太郎・改造)～9
《带着假面具的自白》(三岛由纪夫・河出书房)[新作长篇丛书之一]
由艺术而来的认识(伊藤整・人间)
8 朝雾(永井龙男・文学界)
安魂曲(原民喜・群像)
罗纳特市的民兵(梅崎春生・文艺春秋)
迪度洛卡卡里(安部公房・表现)
今日停诊(井伏鳟二・别册文艺春秋)～25・5
《白山》(斋藤茂吉・诗歌集・岩波书店)
▼日本文艺家协会发表《关于文学工作者与拥护和平》的声明
9 警视总监的笑(由起繁子・文学界)
蜒蝓小巷(尾崎一雄・群像)
当世的心中盘算(丹羽文雄・中央公论)～12
记录和记录文学(臼井吉见・人间)
10 足摺岬(田宫虎彦・人间)
猎枪(井上靖・文学界)
未来的淫女(武田泰淳・别册文艺春秋)
比佐及其女友们(广津和郎・别册中央公论)
二叶亭和妓院(中村光夫・改造文艺)[中村和丹羽文雄在风俗小说问题上发生争论]
《听，海神的声音——日本战死学生的日记》(东大协组出版部)[畅销书]
11 A号作战计划前后——春城(阿川弘之・新潮)
出孤岛记(岛尾敏雄・文艺)
再见(田中英光・个性)
少将滋干的母亲(谷崎润一郎・每日新闻)～25・2
浮云(林芙美子・风雪)～25・8[后篇刊于文学界・昭25・9～26・4]
女人的坡道(丹地文子・小说新潮等)～32
火(坂口安吾・群像)～25・1
《山中流浪》(今日出海・日比谷出版社)
▼田中英光自杀
12 斗牛(井上靖・文学界)[第22届芥川奖]
无赖(田中英光・新潮)
箱根水渠(高昌辉・潮流)
夏草(前田纯敬・群像)
共产主义的人(小田切秀雄・人间)

战后派作家在文学上让位，风俗小说、实名小说、记录文学流行。年青人中的田宫、三岛很活跃。新人井上靖、由起繁子登场。《综合文化》、《个性》、《表现》、《潮流》等有关战后文学和文化的杂志停刊。

作品、文学和文坛状况

1 山鸽(志贺直哉·心)
卖蔷薇花的人(吉行淳之介·真实)
武藏野夫人(大冈升平·群像)~9
青年之环·第二部(野间宏·文艺)~6
爬虫类(丹羽文雄·文艺春秋)~6(文学界)8~26·2
那个时代(广津和郎·群像)~2[回忆晚年的芥川龙之介和宇野浩二]
基蒂台风(福田恒存·戏曲·人间)
安吾巷谈(坂口安吾·文艺春秋)~12
▼诺曼·梅勒——《裸者与死者》上卷(山西英一译·改造社)因猥亵嫌疑被禁
2 遥拜队长(井伏鳟二·展望)
异乡人(辻亮一·新小说)[第23届芥川奖]
三木清对人的研究(今日出海·新潮)
风俗小说论(中村光夫·文艺)~5[与丹羽文雄的论争为契机，批判私小说、风俗小说]
3 医院里的人们(椎名麟三·群像)
物语逃出日本(后篇)(正宗白鸟·心)~12
《日本解放诗集》(壶井繁治、远地辉武编·饭塚书店)
《瘟疫》(加缪著、宫崎岭雄译·创元社)
▼第一届战后文学奖(月曜书房)，岛尾敏雄的《出孤岛记》获奖
4 畸形的人(武田泰淳·展望)
抹香街(川崎长太郎·别册文艺春秋)
日晷(梅崎春生·群像)
近松秋江(正宗白鸟·文艺)~6
新平家物语(吉川英治·周刊朝日)~32·3
美貌的皇后(龟井胜一郎·艺术新潮)
告日本共产党书(竹内好·展望)
《锁国》(和辻哲郎·筑摩书房)
《贾泰莱夫人的情人》上下(劳伦斯著，伊藤整译·小山书店)~5
5 小小的冒险(岛尾敏雄·新日本文学)[在刊载问题上意见对立]
祖国丧失(堀田善卫·群像)
虚空(埴谷雄高·群像)
来宫的情死(大冈升平·文学界)
自由学校(狮子文六·朝日新闻)~12
《文学入门》(桑原武夫·岩波书店)
▼第一届读卖文学奖发表[井伏鳟二的《今日停诊》、青野季吉的《现代文学论》等获奖]
6 画册(田宫虎彦·世界)
菊坂(田宫虎彦·中央公论)
推心置腹(高见顺·妇人公论)~26·3

(1950年)

《爱的渴望》(三岛由纪夫·新作长篇·新潮社)

《十二年的书信之一》(宫本显治、宫本百合子·筑摩书房)[《之二》,26·4;《之三》,27·10出版]

《短诗论》(洼川鹤次郎·新日本文学会)

《偕命》(石田波乡·句集·作品社)

▼《贺泰莱夫人的情人》有"猥亵作品"的嫌疑,被检察厅没收。九月,译者伊藤整、出版者小山久二郎被起诉

7 未写成的一章(井上光晴·新日本文学)

一等兵木山和宣教师(霜多正次·同上)

青春的时代(三岛由纪夫·新潮)~12

暗潮(井上靖·文艺春秋)~10

昆仑山的人们(饭泽匡·戏曲·悲喜剧)

《二十五小时》(盖欧尔格著、河盛好藏译·筑摩书房)[二十五小时一词流行]

▼日本共产党新日本文学会核心小组就共产党内部的对立发表声明

8 人间褴褛(大田洋子·分载于《改造》等)~26·8[原题:一九四五年夏]

极光之荫(高杉一郎·人间)~12

《青野季吉选集》(青野季吉·河出书房)

9 草平记实话(内田百闲·小说新潮)

10 自杀者的向导(石上玄一郎·文学界)~26·8[原题:蛆]

夷斋笔谈(石川淳·新潮)~26·6

《我的文学生活》(伊藤整·细川书店)

《近代派文学概论》(片冈良一·白杨社)

《典型》(高村光太郎·诗集·中央公论社)

《自由之路》(萨特著,佐藤朔、白井浩司译·人文书院)[全集第一章]

11 战国佐久(佐藤春夫·文艺春秋)

云会(岸田国士·文学界)[为了创作融文坛和剧坛成一体的新文学,提倡文学立体化,创立云会]

▼《人民文学》创刊。藤森成吉、江马修等人脱离新日本文学会。接着,德永直、岩上顺一、野间宏、安部公房等人也参加进来

12 红蚕茧(安部公房·人间)

舞女(川端康成·朝日新闻)~26·3

阴暗的火花(木下顺二·戏曲·中央公论)

《树木派》(高见顺·诗集·日本未来派发行所)

这一年,是战后翻译作品出版最兴旺的时代。发生了贾泰莱事件。提出了文学立体化运动。一月,共产党情报局批评了日本共产党,引起日共内部的对立,新日本文学会的内部对立激化,围绕《小小的冒险》、《未写成的一章》的发表,产生了纠纷,导致《人民文学》创刊。

昭和二十六年(1951年)

作品、文学和文坛状况

1 特别列车傻行记(内田百闲·小说新潮)
野火(大冈升平·展望)~8
禁欲(三岛由纪夫·群像)~10
真空地区(野间宏·人间)~2[«真空地带»的开头部分。翌年二月出版全书]
凡·高的信件(小林秀雄·艺术新潮)~27·2[因«文体»停刊而重新刊载]
▼宫本百合子殁
2 墙壁——S·卡尔玛先生的犯罪(安部公房·近代文学)[第25届芥川奖]
女人焚死(佐藤春夫·改造)
鬼火(吉屋信子·妇人公论)
第三条路(荒正人·近代文学)
白桦派的文学(本多秋五·群像)~5
民主主义文学上的创作方法问题(洼川鹤次郎·新日本文学)~3
«山芋»(大关松三郎·诗集·百合出版)
▼新日本文学与人民文学的对立趋于激化
3 刻刻(宫本百合子·中央公论)
早晨预映会(志贺直哉·中央公论文艺特辑)
追悼宫本百合子特集(诸家·展望)
«抵抗的文学»(加藤周一·岩波书店)[介绍抵抗文学]
«近代日本文学的形成»(濑沼茂树·河出书房)
«山里的学校»(无着成恭编·青铜社)[导致"生活作文运动"的兴起]
▼原民喜自杀
4 美人的小梳妆台(上林晓·群像)
冥府山水图(三浦朱门·新思潮二号)[原题为画鬼]
西伯利亚的故事(长谷川四郎·近代文学)~27·4
饭(林芙美子·朝日新闻)~6[未写完]
▼日本文艺家协会抗议检查制度有卷土重来的预兆,发表«关于言论自由»
5 心愿之国(原民喜·群像)
一个自由主义者(高见顺·文艺春秋)
齿轮(堀田善卫·文学51)
伊藤整的生活和意见(伊藤整·新潮)~27·12
▼贾泰莱事件的审理开始,中岛健藏、福田恒存作为特别辩护人出庭
▼发生阻碍纪念宫本百合子事件
▼矢内原伊作、加藤周一等人创刊«文学51»
6 春草(石川利光·文学界)[第25届芥川奖]
玻璃鞋(安冈章太郎·三田文学)
高煤窑(久保荣·新潮)~11[历史小说]

《心灵的黑夜》(中村真一郎·河出书房)[长篇五部曲的第四部]
青蛙升天(木下顺二·戏曲·世界)~7
加缪的局外人(广津和郎·东京新闻)
《欧洲纪行》(阿部知二·中央公论社)
《局外人》(加缪著,洼田启作译·新潮)
▼日本文学协会大会提出《文学上的民族问题》的题目
▼林芙美子殁
7 绿色的林荫道(佐多稻子·分载于《世界》等)~27·1[原题:联系]
风再起(永井龙男·朝日新闻)~9
谷崎润一郎论(中村光夫·展望)
关于广津先生的论《局外人》(中村光夫·东京新闻)[就《局外人》发生了争论]
8 广场的孤独(堀田善卫·人间)[前半部分·全文载次月中央公论文艺特辑。获第26届芥川奖。作为新政治小说而引起反响]
有病的部分(井上光晴·新日本文学)
名人(川端康成·分载于《新潮》等)~29·5
《荒地诗集》(荒地同人·早川书房)
▼《人间》停刊
9 炎人(三好十郎·戏曲·群像)
近代主义和民族问题(竹内好·文学)[提倡"国民文学"]
民族文学的道路(丸山静·文学)
芥川龙之介(宇野浩二·文学界)~27·11
《现代中国论》(竹内好·河出书房)
《原子弹爆炸诗集》(峠三吉·我们的诗会)
▼《展望》休刊
10 离幸福的距离(丹羽文雄·群像)
鼬鼠小巷(尾崎一雄·群像)
某冒名画家的生涯(井上靖·新潮)
再论《局外人》(广津和郎·群像)
私小说的二律背反(平野谦·塙书房《文学读本》所收)[原题:现代日本小说]
11 闯入者(安部公房·新潮)
假基督(丸冈明·群像)
自行车(志贺直哉·新潮)
山名的场合(梅崎春生·新潮)
少年(神西清·文学界)~12
安娜·卡列尼娜论(本多秋五·群像)
12 原色大街(吉行淳之介·世代)
耶稣的后裔(柴田錬三郎·三田文学)
关于加缪的《局外人》——答广津和郎先生——(中村光夫·群像)

就《局外人》发生论争。开始提倡国民文学。风俗小说依然盛行。抵抗文学进入文坛。发表了大冈的《野火》、三岛的《禁欲》等实验性的长篇小说。安部、堀田、安冈等人作为新人登上文坛。

昭和二十七年(1952年)

作品、文学和文坛状况
1 芬卡姆(洼田精·文学艺术) 审判(伊藤整·中央公论文艺特辑) 风媒花(武田泰淳·群像)~11 氧气(大冈升平·文学界)~28·7[只写了第一部] 玄海滩(金达寿·新日本文学)~28·11 抚龙人(福田恒存·戏曲·演剧) 广津和郎论(平野谦·群像) 日本文坛史(伊藤整·群像)~44·6 ▼贾泰莱事件审判结果，译者无罪，出版者有罪 2 浊酒的幻想(丰岛与志雄·群像) 异端分子的孩子(田宫虎彦·中央公论) 美貌的信徒(武田泰淳·中央公论) 鸣呼朝鲜(张赫宙·新潮) 历史(堀田善卫·分载于别册《文艺春秋》等)~12[前半部分。全文由新潮社在28·11出版] 二十四只眼睛(壶井荣·新时代)~11[长时期畅销] 《真空地带》(野间宏·河出书房) 《高桥信吉诗集》(高桥信吉·创元社) 3 美系日本人(西野辰吉·新日本文学) 老残(宫地嘉六·中央公论) 小林多喜二传(手塚英孝·新日本文学)~30·2 《骑在驼峰上》(三好达治·诗集·创元社) 4 拾落穗(小山清·新潮) 邂逅(椎名麟三·群像)~10 蛇与鸽子(丹羽文雄·周刊朝日)~11 谷崎润一郎论(中村光夫·群像)~5 小说作法(丹羽文雄·文学界)~28·12 5 可爱的河山(伊藤永之介·改造) 走向新国民文学的道路(竹内好、伊藤整往来书信·日本读书新闻)[成为"国民文学"论争的开端] ▼日本文艺家协会、日本笔会发表联合声明，反对破坏活动防止法案 ▼平林泰子出席巴黎文化自由会议 6 夜长姬与耳男 花和龙(火野苇平·读卖新闻)~28·5 占领时期的文学(中村光夫·文学)[全面否定战后文学] 《鸥外及其侧面》(中野重治·筑摩书房) 《二十亿光年的孤独》(谷川俊太郎·诗集·创元社) 《变形记》(卡夫卡著，高桥义孝译·新潮) ▼小松清、丸冈明出席在尼斯召开的笔会大会

7 繁荣培育骚动记(杉浦明平·近代文学)~28·4[纪录文学·写地方政治的腐败]
死海(村山知义·戏曲·世界)[三部曲《死海》的第一部]
国民文学(臼井吉见·群像)
我的文学半生记(江口涣·新日本文学)~12
8 松岛秋色(泷井孝作·群像)
秘乐(三岛由纪夫·文学界)~28·8[《禁欲》第二部]
冒犯者(三好十郎·戏曲·群像)~9
国民文学的中心问题(竹内好·改造)
国民文学的方向(伊藤整、臼井吉见、竹内好、折口信夫·座谈会·群像)
昭和文学盛衰史(高见顺·文学界)~32·12
《日本的意识形态》(竹内好·筑摩书房)
9《小仓日记》传闻(松本清张·三田文学)[第28届芥川奖获奖作]
鹤(长谷川四郎·近代文学)~10
关于国民文学(野间宏·人民文学)
日本国民文学的展望(小田切秀雄·文学)
关于《真空地带》(佐佐木基一·文学)[成了以评价作品来争论的契机]
《目击者的证言》(高见顺编·青铜社)
10凤仙花(川崎长太郎·文学界)
盛夏之死(三岛由纪夫·新潮)
晴雨(佐藤春夫·群像)
一个世界(芹泽光治良·妇人公论)~28·10
与俗情的勾结(大西巨人·新日本文学)[批判《真空地带》]
11夜河(泽野久雄·文学界)
卡杆(丹羽文雄·新潮)
《长途旅行的终点》(中村真一郎·河出书房)[长篇五部曲的第五部。完成]
《佐藤春夫诗全集》(佐藤春夫·新潮社)
▼永井荷风获文化勋章
12步枪(小岛信夫·新潮)
丧神(五味康佑·新潮)[第28届芥川奖]
《警察日记》(伊藤永之介·小说朝日社)
谈谈《真空地带》(安部公房、佐佐木基一、野间宏等·座谈会·文学会议)
论《真空地带》(洼川鹤次郎·潮)
《人的悲剧》(金子光晴·诗集·创元社)
《荒地》(埃里奥特著、西胁顺三郎译·荒地出版社)

发生国民文学的论争，多数评论家、作家、研究工作者发了言。就《真空地带》的评价发生争论。纪录文学、职场文学流行。生活作文运动高涨。战后派作家有明显的具体活动。

昭和二十八年(1953年)

作品、文学和文坛状况

1 三班长和一等兵木岛(中野重治·群像)
这位上帝的呕吐(高见顺·群像)~11
女儿和我(狮子文六·主妇之友)~31·5
第三批新人(山本健吉·文学界)
关于女性的十二章(伊藤整·妇人公论)~12[引起"伊藤整热"]
志贺直哉论(中村光夫·文学界)~12
我的诗和真实(河上彻太郎·新潮)~12
战后文学的总结 (近代文学同人·座谈会·近代文学)

2 猿(杉森久英·中央公论)
棠棣花(丰岛与志雄·群像)
急流(野间宏·世界)
《静静的群山》(德永直·莕树社)
日本最后一个现实主义作家 (本多秋五·文学)[后改为《有岛武郎论》]
近代日本人的发想的各种形式 (伊藤整·思想)~3
假的季节(十返肇·文学者)~11
▼斋藤茂吉殁

3 流人岛(武田泰淳·新潮)
鹰(石川淳·群像)
R62 号的发明(安部公房·文学界)
《小熊秀雄诗集》(小熊秀雄·筑摩书房)

4 凄凉的欢乐(安冈章太郎·新潮)
小农园主人(长谷川四郎·改造)
拍岸浪(壶井荣·妇人公论)~12
夜里的向日葵(三岛由纪夫·戏曲·群像)
现代的文学(阿部知二·新潮)~29·2

5 在自由的彼方(椎名麟三·新潮)~29·2
铁路的响声(足柄定之·人民文学)~12
花儿开了(伊藤整·朝日新闻)~7[伊藤整最初的新闻小说]
私版文坛外史(井上友一郎·新潮)~7
《国民文学论》(民科艺术部编·厚文社)
《文学的魅力》(中村真一郎·东大出版)
▼堀辰雄殁

6 坏伙伴(安冈章太郎·群像)[第 29 届芥川奖获奖作品]
日本的气象(久保荣·戏曲·新潮)
二十世纪文学和民主主义文学 (野间宏·文学)~10
《不幸的艺术》(柳田国男·筑摩书房)
《日本近代诗鉴赏》(吉田精一·新潮社)
▼米川正夫、火野苇平等人出席都柏林国际笔会大会

7 异乡人(井上靖·群像)
黄金分割(石上玄一郎·群像)~9

魔鬼的遗产(阿川弘之·新潮)~12
姐妹(畔柳二美·近代文学)~29·2
《现代日本文学入门》(平野谦·要书房)
《现实主义的探索》(佐佐木基一·未来社)[批判古典的现实主义]
《我的文学论》(广津和郎·乾元社)
《大阪》(小野十三郎·诗集·创元社)
8 人工庭园(阿部知二·群像)
口吃学院(小岛信夫·文学界)
到泉水去的道路(广津和郎·朝日新闻)~29·3
内滩(臼井吉见·改造)[报告文学]
▼《文艺》、《文学界》等发表追悼堀辰雄特辑
▼现代日本文学全集(筑摩书房)出版
9 绘岛生岛(舟桥圣一·东京新闻)~29·11
邪恶的作乐(石川达三·读卖新闻)~29·4
朋友(宇野浩二·新潮)~10[实名小说]
谈谈颓废的根源(小田切秀雄·思想)[再论无产阶级文学运动史]
▼折口信夫(释迢空)殁
10珊瑚(石川淳·群像)
母亲日(丹羽文雄·群像)
六〇五号基地(杉浦明平·群像)~12
风林火山(井上靖·小说新潮)~29·12
真实在呼吁(广津和郎·中央公论)[广津首次就松川事件发表的意见]
罕见的怪事——我所见到的松川事件(宇野浩二·文艺春秋)~11
文学的回忆(林房雄·新潮)~29·12
《巴尔扎克人间喜剧的研究》(寺田透·筑摩书房)
▼广津、宇野、志贺、川端等作家九人向审判长提出希望公正处理松川事件的要求书
11时间(堀田善卫·世界)30·1
望见了海(金史良·中央公论文艺特辑)
水月(川端康成·文艺春秋)
卖淫的女人们(广池秋子·文学者)
战犯(火野苇平·文艺)~29·8
▼岩波讲座《文学》发刊[国民文学论的据点之一]
12饥饿的岁月(圆地文子·中央公论)
流木(庄野润三·群像)
拒绝出庭(田所泉·人民文学)
组织和人(伊藤整·改造)
漱石的未公开部分(荒正人·近代文学)
《岛崎藤村论》(龟井胜一郎·新潮社)
▼《多喜二和百合子》创刊,《人民文学》停刊
▼加藤道夫自杀

引人注目的小说多为长篇。安冈、小岛、庄野等"第三批新人"显露头角。文学回忆录、历史小说流行。文学工作者就松川事件积极发言。

作品、文学和文坛状况
1 夜晚的森林(堀田善卫・群像) 村里的外国人(小沼丹・文艺) 牵牛花(志贺直哉・心) 五脏六腑(中野重治・群像)～7 湖泊(川端康成・新潮)～12 感伤夫人(伊藤整・妇人公论)～30・12 近代文学的论争(臼井吉见・文学界)～32・12 [从"道鸥论争"至形式主义文学的论争] 法国文坛史(河盛好藏・文学界)～32・12 《国民文学论》(竹内好・东大出版) 《批判者的批判・上卷》(宫本显治・新科学社)[对不适当地批判百合子的见解] 2 骤雨(吉行淳之介・文学界)[第31届芥川奖获奖作][处理某人与娼妓之爱的题材] C街札记(西野辰吉・群像) 《饥饿同盟》(安部公房・新作长篇丛书・讲谈社) 无产阶级文学运动的再探讨(藏原惟人、本多秋五等・座谈会・近代文学) ▼日本笔会例会通过决议，反对宪法修正案 3 光藓(武田泰淳・新潮) 一半是人(大田洋子・世界) 年轻诗人的肖像(伊藤整・诸短篇载于《新潮》等)～31・1[首篇是看得见海的城镇] 晶子曼陀罗(佐藤春夫・每日新闻)～6 秩父困民党(西野辰吉・新日本文学)～31・2 狼来了——关于现代诗的方向的感想(关根弘・新日本文学)[兴起争论] 近代绘画(小林秀雄・新潮)～30・12[续篇・艺术新潮・31・1～33・2] ▼岸田国士殁 4 远方来客(曾野绫子・三田文学) 归巢者的忧郁(岛尾敏雄・文学界) 流浪汉宇三郎(井伏鳟二・群像)～30・12 冥府(福永武彦・群像)～7 如同城里有夜晚(高见顺・别册文艺春秋)～34・4 青春怪谈(狮子文六・读卖新闻)～11 战后文学的方向(中岛健藏、中村光夫等・座谈会・世界)～5 5 虹(石川淳・文学界)～12 《夜半乐》(中村真一郎・新作长篇・新潮社) 文坛论(荒正人・近代文学) 鸥外和露伴(田中西二郎・群像) 东西方文学论(吉田健一・新潮)～9 《人、文学、历史》(武田泰淳・厚文社) 《现代日本作家研究》(寺田透・未来社)

《无产阶级文学史上卷》(山田清三郎·理论社)[下卷在九月份出版]
6《潮声》(三岛由纪夫·新作长篇·新潮社)[第一届新潮社文学奖获奖作]
《天亮了》(住井末·新潮社)
马修书试论——叛逆的伦理(吉本隆明·现代评论)～第二号(十二月)
芥川龙之介(中村真一郎·文艺)～10
7 黑色的底襟(幸田文·新潮)
广重(中野重治·新潮)
枞树留了下来(山本周五郎·日本经济新闻)～30·4
丧失乳房(中城文子·诗歌集·作品社)
8 破屋春秋(梅崎春生·新潮)[战后派作家梅崎春生因这部作品获直木奖]
沙计时器(梅崎春生·群像)～30·7
9 美童学堂(小岛信夫·文学界)[第32届芥川奖获奖作]
《森鸥外》(高桥义孝·新潮社)
《我的文学生活(一)》(伊藤整·讲谈社)
10水坝工地(小山伊登子·中央公论)
洲崎乐园(芝木好子·中央公论)
处女市巴比仑(曾野绫子·文学界)
生活演技论·修正篇(平野谦·文学界)
批评家的无知(小山伊登子·朝日新闻)
谈谈《水坝工地》(北原武夫、臼井吉见·朝日新闻)[《水坝工地》的论争]
《超现实派艺术》(花田清辉·未来社)
《文学入门》(伊藤整·新作评论·光文社)[畅销书之一]
《昭和文学论》(佐佐木基一·和光社)
▼日本无产阶级文学作品大系(三一书房)出版
11风(壶井荣·文艺)
亚丁之行(远藤周作·三田文学)
筏(外村繁·文艺日本)～31·3
谈谈人的信用(小田切秀雄·世界)
《生活演技论·修正篇》的修正(伊藤整·文学界)
《文坛五十年》(正宗白鸟·河出书房)
12池边小景(庄野润三·群像)[第32届芥川奖获奖作]
深渊(福永武彦·文艺)
萨皮特的记忆(原田康子·新潮)
制服(安部公房·戏曲·群像)
关于和平论的目标的疑问(福田恒存·中央公论)[成为和平问题论争的契机]

第三批新人活跃，第三批新人论同时活跃。发生新版书热、伊藤整热。围绕民主主义诗歌的类型化问题发生了"狼问题争论"。诗人的战争责任论被提出来了。

作品、文学和文坛状况

1 狂人遗书(坂口安吾・中央公论)
云的墓标(阿川弘之・新潮)~12
沙漠之花(平林泰子・主妇之友)~32・7[自传性长篇作品]
流逝(幸田文・新潮)~12
潜瀑(三岛由纪夫・中央公论)~4
菩提树(丹羽文雄・周刊读卖)~31・3
古典和现代文学(山本健吉・群像)~10
随笔・女人(室生犀星・新潮)~6
▼《改造》发生争议
2 附和随行(永松习次郎・新日本文学)
角落(尾崎一雄・群像)~3
再赠和平论者(福田恒存・中央公论)
第三批新人(竹内好、平野谦对谈・改造)
▼《改造》二月号成为终刊号
▼高见顺、竹山道雄出席巴基斯坦的笔会大会以及亚洲作家会议(仰光)
▼坂口安吾殁
3 神的丑角(椎名麟三・文艺)
青马馆(安冈章太郎・文学界)
阿久正的故事(长谷川四郎・世界)
思想上的"和平共存"(小田切秀雄・新日本文学)[引起争议]
太宰治论(奥野健男・近代文学)~7
谈谈日本古典(近代文学同人等・座谈会・近代文学)~33・9
《解冻》(爱伦堡著、泉三太郎译・新潮社)
4 在火焰中(吉行淳之介・群像)
忧愁相的骑士们(小岛信夫・知性)
幼年时代(谷崎润一郎・文艺春秋)~31・3
在形而上学式评论的旗帜下(三角帽子・文学界)~9[服部达、村松刚、远藤周作]
▼火野苇平、木下顺二等人出席亚洲各国会议(新德里)
5 夜晚的时间(福永武彦・文艺)
军旗(村上兵卫・近代文学)
美女(椎名麟三・中央公论)~9
纪念碑(堀田善卫・中央公论)~8
白人(远藤周作・近代文学)~6[第33届芥川奖获奖作]
再论思想上的和平共存(小田切秀雄・世界)
《谈谈日本无产阶级文学运动史》(荒正人、平野谦、本多秋五等・三一书房)
《伟大的道路》(斯沫特莱著、阿部知二译・岩波书店)[朱德传]
6 夜晚的记忆(佐多稻子・世界)
《夜晚和黄昏》(中野重治・筑摩书房)

日本文化的杂种性(加藤周一·思想)
对我们来说美是否存在(服部达·群像)～9
«松川审判»(广津和郎·筑摩书房)
«市民文学论»(荒正人·青木书店)
«狼来了»(关根弘·诗集·尤里卡)
«日本男孩»(释迢空·诗集·中央公论社)
7 太阳的季节(石原慎太郎·文学界)[第34届芥川奖获奖作，是纯战后派作家首次发表自己见解的作品，"太阳族"文学世代的代表作]
搜罗奴隶(安部公房·戏曲·新日本文学)
«人是富有戏剧性的»(福田恒存·新潮)～31·5
«小说的认识»(伊藤整·河出书房)
8 母子像(久生十兰·新潮)
森林和湖水的节日(武田泰淳·世界)～33·5[反映阿依奴族人的生活]
夺朱者(圆地文子·文艺)～31·5
岛(小岛信夫·群像)～12
新妇礼服(壶井荣·群像)～12
淀君日记(井上靖·别册文艺春秋)～35·3
▼«群像»、«新日本文学»、«文学界»等出版战后十周年纪念特辑
▼威廉·福克纳到日本

9 落花(石川淳·新潮)
地翼(野间宏·文艺)～32·3.10(综合)[至第二部的序章处中断]
白蚁的巢(三岛由纪夫·戏曲·文艺)
10 我来自深渊(岛尾敏雄·文学界)
懒汉太郎(花田清辉·群像)
运河(椎名麟三·新潮)～31·3
«中世纪文学»(唐木顺三·筑摩书房)
11 黄种人(远藤周作·群像)
过氧化锰水的梦(谷崎润一郎·中央公论)
四十八岁的抵抗(石川达三·读卖新闻)～31·4[题名后来成了流行语]
夏目漱石论(江藤淳·三田文学)～12[«夏目漱石续论»发表于昭和31·7～8]
«芭蕉»(山本健吉·新潮社)
«自然主义的研究(上)»(吉田精一·东京堂)
«鲇川信夫诗集»(鲇川信夫·荒地出版社)
12 马克思主义文学理论批判(高桥义孝·中央公论)
«堀辰雄»(佐佐木基一、谷田昌平·青木书店)

石原慎太郎的划时代作品«太阳的季节»发表。战后派作家发表力作长篇。剑侠小说流行。服部达等人提倡形而上学式的批评。文学工作者陆续出洋游访。

昭和三十一年(1956年)

作品、文学和文坛状况

1 地方歌谣(有吉佐和子　文学界)
莲花照应(石上玄一郎·文学界)
咬掉舌头的女人(室生犀星·新潮)
金阁寺(三岛由纪夫·新潮)～10
钥匙(谷崎润一郎·中央公论)～12［围绕臼井、龟井对作品的批判发生论争］
命运(加藤周一·群像)～4
发青的小葡萄(远藤周作·文学界)～6
兄弟(幸田文·妇人公论)～32·9
人生恐怖图(正宗白鸟·文艺)～12
知识分子的战争责任(鹤见俊辅·中央公论)
我的热潮的始末记(伊藤整·文艺春秋)
潜藏在日本文化根底的东西(木田实·群像)～11
▼佐多稻子、阿部知二、壶井荣等人视察沙川
▼服部达自杀［一月份失踪，七月份发现遗体］
2 海人舟(近藤启太郎·文学界)［第35届芥川奖获奖作］
大号(狮子文六·周刊朝日)～33·4
只有两人的舞会(小山佑士·戏曲·新剧)
文学工作者的革命实力(大井广介·群像)
已经不是"战后"了(中野好夫·文艺春秋)［战后是否结束了的论争极为活跃］
▼围绕«太阳的季节»，发生了"寻欢与道德的论争"(佐藤春夫与舟桥圣一)、"赌博论争"(龟井胜一郎与中村光夫)
▼«周刊新潮»创刊［周刊杂志时代开始］
3 处刑的屋子(石原慎太郎·新潮)［小田切秀雄与中野重治在评价问题上发生论争］
白线(志贺直哉·世界)［发生批评家无用论的论争］
女人(川端康成·朝日新闻)～11
对现代历史家的疑问(龟井胜一郎·文艺春秋)［批判远山茂树等人的«昭和史»(岩波新书)，点燃了昭和史论争的导火线］
«四千个日日夜夜»(田村隆一·诗集·创元社)
4 夏季风暴(深井迪子·文艺)
«民主主义文学批判——二段转向论——»(吉本隆明·一九五六年荒地诗集·荒地出版社)
战中派这么想(村上兵卫·中央公论)
▼高村光太郎殁
▼上层建筑论争活跃了左翼文学批判
5 遁走(安冈章太郎·群像)
福特·一九二七年(小林胜·新日本文学)
孤独的人(藤岛泰辅·新女苑)［描写皇太子而引人注目］

永远革命者的悲哀(埴谷雄高·群像)
文学五十年(青野季吉·东京新闻)～32·9
[自传性的回忆，在晚刊上连载，每周一次]
《昭和精神史》(竹山道雄·新潮社)[批判进步主义的历史观]
6 逆光(岩桥邦枝·新女苑)
冲绳岛(霜多正次·新日本文学)～32·6
实践和艺术(平野谦·群像)
7 紫苑物语(石川淳·中央公论)
艺术的目的是什么(伊藤整·中央公论)[与山本健吉的意见相对立]
世界变了(石川达三·朝日新闻)[论自由的所在,引起有关自由的论争]
《萨德侯爵选集》(萨德著、涩泽龙彦译·彰考书院)
8 草气(德永直·新潮)～9[与壶井荣的《妻座》相对立,在模特儿问题上发生论争]
日本的冬季(金达寿·赤旗)～12
《作人的条件》(五味川纯平·三一书房)～33·1[凡六部的战争文学]
文学是上层建筑吗(本多秋五·文学界)
9 妖(圆地文子·中央公论)
链霉素莲子(大原富枝·文艺)
车站前的旅馆(井伏鳟二·新潮)～32·9
生命之树(高见顺·群像)～33·12

《文学工作者的战争责任》(吉本隆明、武井昭夫·淡路书房)[战争责任论活跃]
▼藤森成吉、草野心平等二十一人访问中国
10荻镇的描家徽铺(中野重治·群像)
11楢山小调考略(深泽七郎·中央公论)[第一届中央公论新人奖获奖作。引起反响]
鬼无鬼岛(堀田善卫·群像)
泛滥(伊藤整·新潮)～33·7
龟裂(石原慎太郎·文学界)～32·9
冰壁(井上靖·朝日新闻)～32·8
杏儿(室生犀星·东京新闻)～32·8
《政治与文学之间》(平野谦·未来社)
《第三神话》(西胁顺三郎·诗集·创元社)
▼青野季吉、宇野浩二等人的日本文学代表团访问中国
12流经心中的河(福永武彦·群像)
众桥梁(三岛由纪夫·文艺春秋)
女大学生曲爱玲(濑户内晴美·新潮)
犬血(藤枝静男·近代文学)
《挽歌》(原田康子·东都书房)
鹿鸣馆(三岛由纪夫·戏曲·文学界)

战争责任论争、上层建筑论争、昭和史论争等风行。同时,《太阳的季节》、《钥匙》、《草气》等作品引起议论。对斯大林的批判开始影响文学领域。

昭和三十二年(1957年)

作品、文学和文坛状况

1 梨花(中野重治・新潮)～33・12
士魂商才(武田泰淳・文学界)
东北的勇士们(深泽七郎・中央公论)
旦角(三岛由纪夫・世界)
化妆师(舟桥圣一・中央公论)
女人的坡道(圆地文子・别册小说新潮)
并非虚胖的胖女人(川崎长太郎・群像)
野兽们向往故乡(安部公房・群像)～4[以战败后的满洲为舞台]
天天如死(山川方夫・三田文学)～6
我们歌唱时(宫本研・戏曲・剧场)
自由之敌(石川达三・东京新闻)[引起有关言论自由的议论]
二叶亭四迷传(中村光夫・群像)～33・6
大众的精力(花田清辉・群像)～12
我四处神游(长与善郎・大法轮)～34・7
2 斗鸡(今东光・中央公论)
朝雾中(熱田猛・新日本文学)～3
点和线(松本清张・旅)～33・1
▼中野好夫等人发表《重新研究安保条约声明书》
3 非法所得(菊村到・文学界)
天平之甍(井上靖・中央公论)～10
明智光秀(福田恒存・戏曲・文艺)
新中国见闻记(宇野浩二・文艺)
▼最高审判机关驳回"贾泰莱夫人案"的上诉，判处译者、出版者罚款，翌月，日本文艺家协会发表声明，认为判处不当
▼川端康成、松冈洋子为出席国际笔会执行委员会议，前往伦敦
▼神西清、片冈良一殁
4 白头吟(石川淳・中央公论)～10
美德的动摇(三岛由纪夫・群像)～6[通奸小说流行，"动摇"成为流行语]
日月之窗(阿部知二・世界)～33・8
访问印度有感(堀田善卫・世界)～8
《爱的遗物》(田宫虎彦、千代・光文社)[书信集，田宫的妻子千代在前一年去世]
《局外人》(C・威尔逊著，福田恒存、中村保男译・纪伊国屋书店)
▼河出书房倒闭，《文艺》停刊
▼伊里亚・爱伦堡来日本
▼日本文艺家协会发表声明，就禁止试验原子弹氢弹问题告世界各国文学工作者
5 夜里的涛声(阿川弘之・新潮)
发作(石上玄一郎・中央公论)
太白山脉(小林胜・文学界)
赛金刚盛衰记(木下顺二・戏曲・群像)

贾泰莱事件最终判决的批判（中岛健藏·群像）[中岛曾作为特约辩护人出庭]
《人和文学》(臼井吉见·筑摩书房)
《欧洲之旅》(竹山道雄·新潮社)
6 硫磺岛(菊村到·文学界)[第37届芥川奖获奖作。新闻记者追忆复员士兵的自杀事]
阿波罗岛(小川国夫·青铜时代)
海和毒药(远藤周作·文学界)～10
《风土(全本)》(福永武彦·创元社)
现代小说能成为古典吗(三岛由纪夫·新潮)～8
7 输出(城山三郎·文学界)
一长排墓标(福田善之·戏曲·新日本文学)～8
《高村光太郎》(吉本隆明·饭塚书店)
▼三岛由纪夫应密执安大学之邀赴美
8 死者的奢侈(大江健三郎·文学界)
恐慌(开高健·新日本文学)
人墙(石川达三·朝日新闻)～34·4
旋转式木马(中村真一郎·群像)～10
火山(田中千禾夫·戏曲·新剧)
战后文学到哪里去了(吉本隆明·群像)
《转向文学论》(本多秋五·未来社)
9 魔河(火野苇平·群像)
把谁留在方舟上(武田泰淳·新潮)
多坡的城镇(阿川弘之·文学界)

▼第二十九届国际笔会大会在东京召开，斯坦贝克等三六〇余人参加，就东西方文学的相互影响这一主题展开讨论
10 深渊(埴谷雄高·群像)
巨人和玩具(开高健·文学界)
尽善尽美的游戏(石原慎太郎·新潮)
跑道(中本高子·赤旗报)～33·5
关于现代精神的形态（龟井胜一郎·群像）～12
应该有人讲话(平野谦·群像)[批判田宫虎彦的《爱的形式》]
▼山本健吉、井上靖、堀田善卫、中野重治、本多秋五等人的日本文学代表团访问中国
11 铅弹(安部公房·群像)[未来小说]
丢掉奴隶思想(江藤淳·文学界)
通奸小说论(山本健吉·群像)
《组织中的人》(平野谦·未来社)
▼关于日中文化交流的联合声明发表
12 裸体皇帝（开高健·文学界）[第38届芥川奖获奖作。以组织中排挤人的现象为题材]
人和狼(中村光夫·戏曲·中央公论)

通过国际笔会大会在东京召开，通过日中文化交流，文学工作者的国际交流活动活跃。大江健三郎、开高健等人作为新人作家登场。

昭和三十三年(1958年)

作品、文学和文坛状况

1 饲育(大江健三郎·文学界)[第39届芥川奖获奖作。处理在村里被俘的黑人士兵]
红墙的彼方(小林胜·文学界)
粗皮肤(佐多稻子·群像)
花布帘(山崎丰子·中央公论)～6
青春的歧路(火野苇平·世界)～10
过路人(长谷川四郎·群像)～3
现代艺术的前景(佐佐木基一·群像)～12
自白性的女性论(北原武夫·群像)～12
我所喜爱的诗人的传记(室生犀星·妇人公论)～12
《艺术和现实生活》(平野谦·讲谈社)
《自然主义的研究(下)》(吉田精一·东京堂)
2 绵羊似的人(大江健三郎·新潮)
骰子世界(野间宏·文学界)～34·11
▼川端康成就任国际笔会副会长
▼向海外介绍日本文学的"对外文学委员会"开始活动
▼德永直殁
3 八幡缘起(石川淳·中央公论)
懒东西(开高健·文学界)
特鲁克岛日记·第一部(洼田精·新日本文学)～10
三个爆破手(江崎诚致·文学界)～5
打鼓女(田中澄江·戏曲·新剧)
▼久保荣自杀
4 伸舌天使(安冈章太郎·群像)
东京的泥土(圆地文子·中央公论)
女用面具(圆地文子·群像)～6
《笛吹川》(深泽七郎·新作长篇·中央公论社)[花田清辉与平野谦在作品评价问题上意见相对立,引起争议]
日本浪漫派的诸问题(桥川文三·文学)
论中间小说(中村光夫、伊藤整·对谈·群像)
▼青野季吉、阿部知二、高见顺等人应苏联作家协会之邀,前去访苏
▼《文学》出版特辑"以日本浪漫派为中心"
5 瓜达卡纳尔岛战争诗集(井上光晴·新日本文学)
黄色船(室生犀星·中央公论)
蔷薇和海贼(三岛由纪夫·戏曲·群像)
感想(小林秀雄·新潮)～38·6[未完,论柏格森]
《千利休》(唐木顺三·筑摩书房)
▼石川达三、羽仁说子等发表反对教员勤务评定制的声明书《保护民主教育》

(1958年)

▼《周刊读书人》创刊
6 拔嫩芽打孩子(大江健三郎·群像)
彼岸花(里见弴·文艺春秋)
长夏(小岛信夫·中央公论)
干枯的花(石原慎太郎·新潮)
7 阿修罗(石川淳·中央公论)
楼兰(井上靖·文艺春秋)
山芋饭(町田敏子·中央公论)
神幸节(加藤周一·群像)~10
蜻蜓日记的遗文(室生犀星·妇人之友)~34·6
第四间冰期(安部公房·世界)~34·3
《夕虹》(堀口大学·诗集·昭森社)
8 花影(大冈升平·中央公论)~34·8
加利福尼亚(阿川弘之·新潮)~34·10
幽灵在这里(安部公房·戏曲·新剧)
日本的局外人(河上彻太郎·中央公论)~34·7
人麻吕私抄(山本健吉·短歌研究)~35·3
9 男子和女孩(吉行淳之介·群像)
工人作家的条件(久保田正文·文学界)[成为工人文学争论的契机]
《文学研究的诸问题》(高桥义孝·新潮社)
▼加藤周一、野间宏、远藤周作等人为出席亚非作家会议赴苏，与伊藤整汇合
10 娼妇的屋子(吉行淳之介·中央公论)
青青绿叶(安冈章太郎·中央公论)
江口之乡(有吉佐和子·文艺春秋)
经济界流氓(城山三郎·别册文艺春秋)
齿轮(佐多稻子·赤旗报)~34·4
物语战后文学史(本多秋五·周刊读书人)~38·11
《日本农民文学史》(犬田卯·农文协)
▼日本文艺家协会、日本笔会发表声明，反对警职法改正案，次月，静坐示威
11 审判朴达(金达寿·新日本文学)
丧失(福田章二·中央公论)[庄司勋]
《自鸣钟》(中村真一郎·新作长篇·新潮社)
小偷论语(花田清辉·戏曲·新剧)
《僧侣》(吉冈实·诗集·尤里卡)
▼江藤淳、石原慎太郎、大江健三郎等人结成《青年日本会》，声明反对警职法改正案
▼《声》、《现代艺术》、《批评》创刊
12 木偶净瑠璃(有吉佐和子·中央公论)
转向论(吉本隆明·现代批评)
陀思妥也夫斯基在苏联解禁的真相(本多显彰·新潮)
▼三好十郎殁

大江、开高等新作家活跃。老作家明显停滞不前，与之相反，第三批新人活动频繁。

昭和三十四年(1959年)

作品、文学和文坛状况

1 今年的秋天(正宗白鸟·中央公论)
泪水(上林晓·群像)
河(堀田善卫·中央公论文艺特辑)
珍品堂主人(井伏鳟二·中央公论)~9
贵族的阶梯(武田泰淳·中央公论)
激流·第一部(高见顺·世界)~38·2
敦煌(井上靖·群像)~5
蜜的悲哀(室生犀星·新潮)~4
日本低级歌剧(开高健·文学界)~7
火山(远藤周作·文学界)~10
历史的实验(五昧川纯平·中央公论)~4
战后文学大批判(花田清辉·群像)
日本人的精神史研究(龟井胜一郎·文学界)~41·2[写至第四部，未完]
«作家在行动»(江藤淳·新作长篇评论·讲谈社)
«关于感觉、欲望、物»(野间宏·未来社)
«转向(上卷)»(思想科学研究会编·平凡社)[联合研究。凡三卷]
▼芹泽光治良获法国诗人联盟颁发的法兰西友好国际大奖
2 山谷(北杜夫·新潮)
命运(堀田善卫·戏曲·文学界)
自传性的文学运动史(鹿地亘·近代文学)~12[无产阶级文学运动的回忆录]
«艺术的抵抗和挫折»(吉本隆明·未来社)
«日瓦戈医生(一)»(帕斯捷尔纳克著，原子林二郎译·时事通信社)
3 鸟兽虫鱼(吉行淳之介·群像)
解体以前(垣花浩涛·文学界)
巴拿马事件(大佛次郎·朝日杂志)~9
超越«组织和人»的东西(江藤淳·中央公论)
▼阿瑟·凯斯特勒来日本，就诗人帕斯捷尔纳克的事情向日本笔会发表公开信，谴责日本笔会
▼青野季吉、阿部知二、清水几太郎等二十八人发表声明，反对安全保障条约的修正方案
▼«朝日杂志»创刊[引起周刊杂志热]
4 死者的时间(井上光晴·新日本文学)~35·9
马利亚(北原武夫·群像)~9
马利亚的头(田中千禾夫·戏曲·新剧)
«败战日记»(高见顺·文艺春秋新社)
▼永井荷风殁
5 山塔(斯波四郎·早稻田文学)[第41届芥川奖获奖作]

(1959年)

革命前后(火野苇平・中央公论)~12
昼和夜的锁(小岛信夫・群像)~8
墓志铭(小岛信夫・世界)~12
小说帝银事件(松本清张・文艺春秋)~7[实录小说流行]
再论政治小说(中村光夫・中央公论)[提出政治小说的必要性,引起论争]
▼石川达三、中野重治启程去出席苏联作家协会第三次大会
6 赛璐珞塔(三浦朱门・文学界)
开白梅花的庭园(外村繁・群像)
一切照旧(安冈章太郎・新潮)
思维的启发(小林秀雄・文艺春秋)~39・6
向新日本文学会的提案(竹内好・新日本文学)[提倡解散新日本文学会]
《恶德之荣》(萨德著,涩泽龙彦译・现代思潮社)
7 青花(吉行淳之介・新潮)
《我们的时代》(大江健三郎・新作长篇丛书・中央公论社)[引起争议]
▼川端康成在西德法兰克福市被授予表彰文化功劳的歌德奖章
8 一个(永井龙男・新潮)
欢乐的跳跃(石原慎太郎・文学界)
青年的污名(大江健三郎・文学界)~35・3
9 叶山一色海岸(有马赖义・中央公论)
飞人(福永武彦・群像)
萨德传(远藤周作・群像)~10
《镜子之家(第一部、第二部)》(三岛由纪夫・新潮社)
政治家的文章(武田泰淳・世界)~35・5
愤怒的回顾(奥斯本著・戏曲・木村光一译・新剧)
10 梦的浮桥(谷崎润一郎・中央公论)
灰色的下午(佐多稻子・群像)~35・2
苍狼(井上靖・文艺春秋)~35・7
专题讨论会上的发言(江藤淳等・三田文学)~11[日本的"愤怒的青年一代"开始登场]
11 裸妇变相(石川淳・新潮)
某一个秋天的事(坂上弘・中央公论)
海边情景(安冈章太郎・群像)~12
有效性(本多秋五・思想)
《亡羊记》(村野四郎・诗集・无限社)
12 屋外(岛尾敏雄・新日本文学)
我们的性世界(大江健三郎・群像)

围绕"政治和文学"的问题,江藤淳、吉本隆明等年轻一代的文学者发言积极。长篇流行。安冈、吉行等人的作品出现新的私小说形式,引人注目。

昭和三十五年(1960年)

作品、文学和文坛状况

1 党派(仓桥由美子·明治大学新闻)[在作品的评价上，丹羽、平野等发生争论]
睡美人(川端康成·新潮)～36·11
宴后(三岛由纪夫·中央公论)～10[翌年发生"私生活审判"]
快乐(武田泰淳·新潮)～39·12
审判(堀田善卫·世界)～38·3
厌烦感(高见顺·文学界)～38·5
受伤的翅膀(圆地文子·中央公论)～7
告人歌(室生犀星·群像)～6
日本零年(石原慎太郎·文学界)～37·2
小说永井荷风传(佐藤春夫·新潮)[与中村光夫发生多次论争]
日本的黑雾(松本清张·文艺春秋)～12[以占领时期的黑暗事件为题材，推理小说]
《虚构的吊车》(井上光晴·未来社)
小林秀雄论(江藤淳·声)～36·1[第二部载于《文学界》36·5～12]
《幻视中的政治》(埴谷雄高·中央公论社)[考察政治权力的本质]
▼火野苇平殁，加缪死于交通事故
2 名叫婉的女子(大原富枝·群像)
圈套和毒(椎名麟三·中央公论)～6
《无用者的系谱》(唐木顺三·筑摩书房)
《日本浪漫派批判序说》(桥川文三·未来社)[从日本浪漫派的实践来提出问题]
3 热爱者(中村真一郎·群像)
后进青年研究所(大江健三郎·群像)
《曼波医生航海记》(北杜夫·中央公论社)[曼波丛书的第一本]
埴谷雄高(吉本隆明·论争)[后半部九月份发表]
文学·昭和十年前后(平野谦·文学界)～38·3
《谷川雁诗集》(谷川雁·国文社)
4 孤独青年的休假(大江健三郎·新潮)
风景中的关系(吉行淳之介·群像)
"慷慨谈"的流行(花田清辉·中央公论)
▼萨德的《恶德之荣(续)》日文译本(现代思潮社)因有黄色嫌疑被没收
5 在夜和雾的角落(北杜夫·新潮)[第43届芥川奖获奖作，写纳粹的精神病医院]
当铺老板娘(安冈章太郎·文艺春秋)
鲁滨逊的末裔(开高健·中央公论)～11[描写刚战败时的开拓北海道的移民]
狼生猪死(石原慎太郎·戏曲·中央公论)
▼野间宏、大江健三郎等人的日本文学代表团访问中国，次月在北京广播《致日本国民》

《1960年》

▼新日本文学会常任干事会发表声明：内阁总辞职，解散临时国会，反对新安保条约

6 静物（庄野润三·群像）

群猿图（花田清辉·群像）［《鸟兽戏话》第一章。融评论与小说为一体的特色作品］

蛇（仓桥由美子·文学界）

来自极乐世界（佐藤春夫·朝日新闻）～12

7 航标（外村繁·群像）［性欲史］

布来梅分公司（泉大八·新日本文学）

樱花（冈野菊·群像）

架桥（小林胜·文学界）

巴黎繁荣记（中村光夫·戏曲·声）～10

8 秋高气爽（里见弴·文艺春秋）

政治家的想法（加藤周一·群像）

9 死的荆棘（岛尾敏雄·群像）［以妻子生病为题材的一种小说］

遥远的故国（北杜夫·新潮）

豆腐皮（芝木好子·群像）

从海啸的底层（堀田善卫·朝日杂志）～36·9［把岛原之乱和安保斗争重合在一起创作的历史小说，引起争议］

迟来的青年（大江健三郎·新潮）～37·2

三种场合（谷崎润一郎·中央公论）～36·2

求道者和认识者（伊藤整·新潮）

回到常识中来（福田恒存·新潮）

10忍川（三浦哲郎·新潮）［第44届芥川奖获奖作品］

八十岁（大田洋子·世界）

锁式管的故事（柴田翔·文学界）

远处的海洋（安冈伸好·群像）

神圣喜剧（大西巨人·新日本文学）～43·7

《民主主义的神话——安保斗争的思想总结——》（谷川雁、吉本隆明等·现代思潮社）

▼加藤周一为讲授日本文学赴美

11明星（三岛由纪夫·群像）

绿叶之荫（阿川弘之·群像）

我的塔耸立在那里（野间宏·群像）～36·11［自传性长篇］

一个秘密（正宗白鸟·中央公论）

《大猩猩》（山本太郎·诗集·尤里卡）

▼安冈章太郎因洛克菲勒财团奖学金赴美，入田纳西州的大学

12风流梦谭（深泽七郎·中央公论）［在作品的评价问题上有争论，中央公论社受到压力，后发展成右翼少年的"嶋中事件"］

女流（小岛信夫·群像）

女作家显著活跃。"第三批新人"显示实力。外村繁、佐藤春夫等老作家的工作引人注目。仓桥由美子、北杜夫等新作家登场。在安保问题上，一部分文学工作者积极发言和行动。

作品、文学和文坛状况

1 极乐蜻蜓(里见弴·中央公论)
不存在的地方(仓桥由美子·新潮)
忧国(三岛由纪夫·小说中央公论)
在帝国军队中学习·序(富士正晴·新日本文学)
十七岁(大江健三郎·文学界)~2[以少年恐怖行动为题材。后来《文学界》就刊登此作向右翼道歉]
美和哀(川端康成·妇人公论)~38·10
岁月的脚步声(广津和郎·群像)~38·4[败战之前的生活自传]
常识性的文学论(大冈升平·群像)~12 [首次就《〈苍狼〉是历史小说吗》而发生有关《苍狼》的论争]
2 凶手津田三藏(藤枝静男·群像)
我的颓废(河上彻太郎·新潮)~12
佐藤春夫论(中村光夫·文学界)~4
《样样都要看》(小田实·河出书房新社)[畅销书]
▼深泽七郎的《风流梦谭》激起右翼青少年的很大愤慨，他们冲击了中央公论社社长的住宅(这就是嶋中事件)，警卫人员保护起部分作家。《中央公论》为发表《风流梦谭》事登载道歉文章
▼新日本文学会、文艺家协会言论委员会等发表声明，向右翼暴力活动提出抗议
▼有田八郎对三岛由纪夫的《宴后》提出起诉，认为侵犯了个人的生活秘密
3 饥馑的故乡(井上光晴·新潮)
羞耻谱(三浦哲郎·新潮)
正妻(大原富枝·群像)
《祇园祭》(西口克巳·中央公论社)
▼舟桥圣一等人退出国语审议会[与表音派相对立，国语国字问题再度燃起]
▼亚非作家会议在东京召开紧急大会
4 码头(田久保英夫·新潮)
雁寺(水上勉·别册文艺春秋)
《抒情的批判》(大冈信·晶文社)
▼审判艾希曼的大会在耶路撒冷进行，开高健、村松刚、犬养道子等人出席旁听
5 海岸公园(山川方夫·新潮)
一个女人的远景(舟桥圣一·群像)~38·9
6 辛酸(城山三郎·中央公论)
狐(花田清辉·群像)[《鸟兽戏话》第二章]
白塔(阿部知二·世界)~37·12
格朗德河(曾野绫子·文学界)~7
摇曳的芦苇(网野菊·文学散步等)~38·12

(1961 年)

《富裕的生活》(石川达三・新作长篇丛书・新潮社)[作者对书评表示抗议]

▼青野季吉殁

▼龟井胜一郎等人的日本文学代表团访问中国

7 鲸神(宇能鸿一郎・文学界)[第 46 届芥川奖获奖作,描写渔民与鲸鱼的恶斗]

盲者无罪(石川淳・新潮)

《不服从的遗产》(竹内好・筑摩书房)[安保斗争的抵抗记录]

▼新日本文学会所属的共产党员安部公房、大西巨人等十四人向党提出意见书

▼《大众文学研究》创刊[大众文学论活跃]

8 梦幻记(尾崎一雄・群像)

恋人们的森林(森茉莉・新潮)

家族团圆图(安冈章太郎・新潮)

解禁(田久保英夫・新潮)

武州盆形城(井伏鳟二・新潮)～37・7

《长流》(岛本久惠・三铃书房)～37・3

9 隅田川(芝木好子・群像)

決潰(水上勉・新潮)

城(辻邦生・近代文学)

《没有架桥的河》(住井末・新潮社)～48・11[凡六部]

《浮动灯塔》(庄野润三・新作长篇丛书・新潮社)

你的敌人就是你(石川淳・戏曲・群像)

《群像》创刊十五周年之际(平野谦・朝日新闻)[发生纯文学问题论争]

文学的拥护(中村真一郎・文学界)～37・10

▼宇野浩二殁

10 阿利哥(正宗白鸟・群像)

初夜(三浦哲郎・新潮)

巴黎之火(大佛次郎・朝日杂志)～38・9[论巴黎公社]

古都(川端康成・朝日新闻)～37・1

江分利满氏的优雅生活(山口瞳・妇人画报)～37・8

《阴郁的旅行》(仓桥由美子・新作长篇丛书・东都书房)

审判和真实(广津和郎・中央公论)

11 黑暗中的节日(吉行淳之介・群像)

疯老人日记(谷崎润一郎・中央公论)～37・5

12 搜罗幼儿(河野多惠子・新潮)

十日菊(三岛由纪夫・戏曲・文学界)

▼《思想的科学》(中央公论)的"天皇制特辑"中止发行

右翼势力对文学工作者和出版社明显施加压力。文坛的注意力集中在国语问题上。开始有关纯文学的论争。

昭和三十七年(1962年)

作品、文学和文坛状况

1 到岛上去(岛尾敏雄·文学界)
故乡的土(中山义秀·群像)
告别(福永武彦·群像)
有情(丹羽文雄·新潮)[私小说]
猫头鹰王(花田清辉·群像)[«鸟兽戏话»第三章,三部曲完]
美丽的星辰(三岛由纪夫·新潮)~11
榆家的人们(北杜夫·新潮)~12 [第一部]
秀吉和利休(野上弥生子·中央公论)~38·9
助左卫门四代记(有吉佐和子·文学界)~38·6
抗议对纯文学的攻击(高见顺·群像)[纯文学问题的争论活跃]
丸山真男论(吉本隆明·一桥大学新闻)~38·2
十二生肖画像(山本健吉·群像)~12
实感性文学论(十返肇·文学界)~12
2 我虽然欢唱,仍是自暴自弃(室生犀星·新潮)
«天才与疯人之间»(杉森久英·河出书房新社)[传记文学,获直木奖]
小说的再发现(山本健吉·文学界)~38·2
«多愁善感游美国»(安冈章太郎·游记文学·岩波书店)[岩波新书]
▼日本共产党开除野间宏、安部公房、杉浦明平等部分新日本文学会会员
▼木下顺二、堀田善卫、武田泰淳等十一人参加第二次亚非作家会议(开罗)
3 媒人(椎名麟三·文学界)
青年之环(第三部)(野间宏·文艺)~39·4
发掘(伊藤整·新潮)~39·10
美国(小田实·文艺)~11
«恋泉»(中村真一郎·新作长篇·新潮社)[在评价问题上与筱田一士等人争论]
再谈纯文学变质(平野谦·群像)
反对文坛的私斗(江藤淳·新潮)
▼«文艺»复刊(河出书房新社)
▼室生犀星在武林无想庵去世
4 春水(藤枝静男·群像)
道(庄野润三·新潮)
战后文学的现实性(吉本隆明·文艺)
白鸟百谈(正宗白鸟·文艺)~10
5 不满足(大江健三郎·文学界)
右脚滑雪(北畠八穗·新潮)
年年之花(伊藤整·小说中央公论)~38·8
▼日本近代文学馆设立活动开始

(1962年)

▼秋田雨雀殁
6 美谈的开端（川村晃·文学界）［第47届芥川奖获奖作］
庶民烈传（深泽七郎·新潮）［序章］
枯叶的宿处（森茉莉·新潮）
《沙丘中的女人》（安部公房·新作长篇丛书·新潮社）［引起反响］
7 河水仍在流（大原富枝·群像）
嘉乃子灿烂的一生（濑户内晴美·妇人画报）～39·6［写冈本嘉乃子的生涯］
《大陆的小道》（木山捷平·新潮社）
叫傲奥托的日本人（木下顺二·戏曲·世界）～8［以佐尔格事件为题材］
青野季吉日记（青野季吉·文艺）～12
《头脑的战争》（岩田宏·诗集·思潮社）
美少女（河野多惠子·新潮）
8 丸之内八号馆（芝木好子·群像）
《人的命运》（芹泽光治良·新作长篇巨制小说·新潮社）～43·11［凡三部］
"战后文学"是幻影（佐佐木基一·群像）［发生战后文学论战］
▼柳田国男殁
9 终于没有出动（岛尾敏雄·群像）
梦蝶（尾崎一雄·群像）
唱累（佐木隆三·新日本文学）
东方人（西野辰吉·文化评论）～40·7
荒废之夏（井上光晴·新日本文学）～39·9
战后文学是幻影吗（本多秋五·群像）
▼吉川英治殁
10 女人的住所（佐多稻子·群像）
招贴（中野重治·群像）
夏末（濑户内晴美·新潮）
鼬鼠国（阿部知二·文学界）
一路（丹羽文雄·群像）～41·6
厨房太平记（谷崎润一郎·星期每日）～38·3
《花祭》（安冈章太郎·新作长篇·新潮社）
▼正宗白鸟殁［临终时的信仰自白引起议论］
▼东京地区法院宣判《恶德之荣（续）》无罪
11 呐喊（大江健三郎·群像）
孩子的房间（阿部昭·文学界）
悲哀之器（高桥和巳·文艺）［第一届文艺奖的长篇类获奖作。同月河出书房出版］
发光的海（石坂洋次郎·朝日新闻）～38·2
《求道者和认识者》（伊藤整·新潮社）
《圣诞节前夜》（钱谷丰·诗集·地球社）
12 水蛋的身份（藤枝静男·群像）
摇曳的芦苇（网野菊·文艺）
炸弹记（花田清辉·戏曲·群像）

纯文学论战在继续，战争文学论战开始。推理作品盛行。高桥和巳等新作家登场。

昭和三十八年(1963年)

作品、文学和文坛状况

1 男人和八哥鸟(远藤周作・文学界)
蝎(仓桥由美子・小说中央公论)
幸福(佐多稻子・文艺)
沙上的植物群(吉行淳之介・文学界)~12
失常的风筝(梅崎春生・群像)~5
勇魂(石川淳・新潮)~39・5
咲庵(中山义秀・群像)~39・2
裂冰(阿部知二・文艺)~12
空中庭园(中村真一郎・文艺)~12
鹿岛绮谈(丹地文子・文艺春秋)~8
明治之柩(宫本研・戏曲・新剧)
硬文学的复活(中村光夫・文艺)
▼林房雄在朝日新闻的文艺时评栏出现
▼芥川比吕志等人脱离文学座，以福田恒存为中心，组成《云》剧团
2 火宅(檀一雄・新潮)
鲜艳的蔷薇(中村真一郎・群像)
少年之桥(后藤纪一・文学界)[第49届芥川奖获奖作]
日常生活中的冒险(大江健三郎・文学界)~39・2
林房雄论(三岛由纪夫・新潮)
现代奇人传(保田与重郎・新潮)~39・4
▼《小说现代》创刊[第四本中间小说杂志]
3 鲨鱼(真继伸彦・文艺)[第2届文艺奖]
忘却之河(福永武彦・文艺)
被人笑了(开高健・新潮)
战后文学的精神像(矶田光一・文艺)
大众文化论商榷(大冈升平・中央公论)[发生有关大众文化的论战]
《伊凡・坚尼索夫的一天》(索尔仁尼琴著，江川卓译・每日新闻社)
▼日本科学幻想作家俱乐部成立(小松左京等)
▼小山伊登子的实名小说《美智子小姐》(《平凡》)因宫内厅的要求而停止连载
4 并非由于肤色(有吉佐和子・中央公论)~39・6
感想之一(伊藤整・文艺)[宣布不当文艺评论家了。引起反响]
5 性的人(大江健三郎・新潮)
划拳来定(佐木隆三・新日本文学)
"政治和文学"理论的破产(奥野健男・文艺)[发生政治和文学的论战]
▼久保田万太郎殁
6 蟹(河野多惠子・文学界)[第49届芥川奖]
假币骗子的札记(武田泰淳・群像)
苏格拉底之妻(佐藤爱子・文学界)
雪后庵夜话(谷崎润一郎・中央公论)~9

(1963 年)

紧急出动(洼田精·文化评论)～39·8
文学空谈(河盛好藏·文学界)～40·6
敬呈池田总理大臣阁下(水上勉·中央公论)
[认为对残疾病人不够关注]
▼文化界集会反对核潜艇进入港口[七一团体。约三百人参加]
▼小林秀雄等人应苏联作家协会之邀访苏
▼中村稔等就宫泽的诗《不怕雨》发生论争
7 大地上的一群人(井上光晴·文艺)
鸟(庄野润三·群像)
溪流(佐多稻子·群像)～12
演员修炼(花田清辉·现代之眼等)～39·10
▼谷崎润一郎的《钥匙》在法国畅销
8 白色游船(上林晓·新潮)
盲龟浮木(志贺直哉·新潮)
散花(高桥和巳·文艺)
风涛(井上靖·群像)[第二部刊于十月号]
独臂(川端康成·新潮)～39·1
《文艺时评》(平野谦·河出书房新社)
9 残留的人们(北杜夫·新潮)～39·3 [《榆家的人们》第二部]
《午后的拖航》(三岛由纪夫·讲谈社)
《大地和星空之子》(小田实·新作长篇丛书·新潮社)[以古希腊为背景]
大东亚战争肯定论(林房雄·中央公论)～12
[引起争议]
10 剑(三岛由纪夫·新潮)
花(田宫虎彦·新潮)
我的性欲白皮书(中村光夫·群像)[在作品的理解上,林房雄与作者发生小争论]
举兵(大冈升平·文艺春秋)
世阿弥(山崎正和·戏曲·文艺)
▼近代文学馆举办纪念创立的近代文学史展览
11 黎明(真继伸彦·文艺)[《鲨鱼》续篇]
淫混(野坂昭如·小说中央公论)～12 [处女作,后受三岛、吉行激赏]
▼中国作家代表团成员六人应日中文化交流协会的邀请访问日本
▼东京高级法院判处《恶德之荣(续)》有罪
▼戏剧《欢乐的琴》因剧团内部的反对意见而停演,作者三岛由纪夫脱离文学座
12 假象(梅崎春生·群像)
黑暗中的黑马(埴谷雄高·文艺)
《昭和文学史》(平野谦·筑摩书房)
▼应日本文艺家协会和新日本文学会之邀,苏联作家代表团访日(雷沃诺夫等三人)
▼大田洋子殁,佐佐木信纲殁

发生政治和文学论战。评论方面产生再行探讨战后文学的趋势。林房雄、保田与重郎等人再度出现于论坛。日本近代文学馆作为财团法人而开始活动。

昭和三十九年(1964年)

作品、文学和文坛状况

1 他人之脸(安部公房・群像)
某人的生涯(川端康成・文艺)
空中的怪物阿归(大江健三郎・新潮)
安艺的八重云民歌(深泽七郎・新潮)[通过对一个瞎眼老婆婆的描写,来论述庶民受原子弹轰炸的事]
某青年人的死(丹羽文雄・世界)
凡人的晚年(伊藤整・世界)
绢和明察(三岛由纪夫・群像)~10
榎本武扬(安部公房・中央公论)~40・3
技巧性的生活(吉行淳之介・文艺)~9
高濑川(水上勉・文艺)~4
万事均以歌告终(花田清辉・戏曲・新日本文学)
2 行为和死(石原慎太郎・文艺)
日子缩短(岛尾敏雄・文学界)
四十岁的男子(远藤周作・群像)
欢乐的琴(三岛由纪夫・戏曲・文艺)
《无常》(唐木顺三・筑摩书房)
▼尾崎士郎殁,辰野隆殁
3 伤痕累累的烟斗(三浦朱门・群像)
公鹿(田村泰次郎・群像)
感伤旅行(田边圣子・文艺春秋)[第50届芥川奖获奖作,《航路》七月号开始转载]
异乡之死(井上光晴・朝日杂志)~12
今日的文学运动的课题和方向(武井昭夫・新日本文学)
▼龟井胜一郎、大冈升平、武田泰淳、由起繁子等四人的作家代表团访问中国
4 然而我们的日子(柴田翔・文学界)[获第51届芥川奖,《象》七月号开始转载,描写"六全协"后的学生们的青春]
如同爱情(山川方夫・新潮)
《榆家的人们》(北杜夫・新潮社)[第三部是新作长篇丛书,全书完成]
《大众文学》(尾崎秀树・纪伊国屋书店)
▼《近代文学》发行至一八五号(八月号)停刊
▼设立同人杂志中心[清水信设立]
5 黑和白的猫(小沼丹・世界)
千秋乐(深泽七郎・文艺)
秘事法门(杉浦明平・群像)
岁月的脚步声・续(广津和郎・群像)~42
▼佐藤春夫殁
6 爱猫知美之死(佐藤春夫・新潮)
《近代文学》停刊之际(荒正人・文艺)
▼第32届国际笔会在奥斯陆召开,川端康成、平林泰子、圆地文子等人出席
7 化性(圆地文子・群像)

安昙野(臼井吉见·中央公论)～40·4
▼堀田善卫参加纪念古巴革命起义庆祝大会
8 退职的愿望(尾崎一雄·群像)
眺望(中野重治·群像)
孕妇们的明天(井上光晴·世界)
《个人的体验》(大江健三郎·新作长篇丛书·新潮社)[以畸形儿出生为题材]
《战争文学论》(安田武·劲草书房)
从死的深渊(高见顺·诗·群像)
9 弥勒(曾野绫子·文艺)
幼年(福永武彦·群像)
生和死(武者小路实笃·群像)
黄昏的云(庄野润三·日本经济新闻)～40
太白山脉(金达寿·文化评论)～43·9
美国和我(江藤淳·朝日杂志)～11
▼新日本文学会开除日共党员江口涣、霜多正次、西野辰吉、津田孝
10笛(野上弥生子·新潮)
信任、服从和工作(向坂唯雄·世界)[总评文学奖的第一届获奖作品，描写国营铁路的火车司机]
后白河院(井上靖·展望)～40·11
山本五十六(阿川弘之·文艺朝日)～40·9
冬季(木下顺二·戏曲·展望)
飞行员(宫本研·戏曲·新日本文学)[以长崎的原子弹爆炸为题材]

广岛札记(大江健三郎·世界)～40·3
性文学的批判(手塚富雄·展望)[激烈批判大江健三郎、吉行淳之介、石原慎太郎的一些作品]
▼日本共产党开除中野重治、神山茂夫
▼《展望》复刊
▼萨特辞领诺贝尔文学奖
11静静的影子画(丸冈明·群像)
诗仙堂志(加藤周一·展望)
在游园地(井上光晴·群像)
烟囱(山川方夫·文学界)[修改稿]
尽管觉醒较迟(阿部光子·新潮)
战后文学史论(本多秋五·展望)
《日本近代文学图录》(日本近代文学馆编·每日新闻社)
▼开高健赴越南[第二年二月归国]
12甲州安眠曲(深泽七郎·群像)
冰点(三浦绫子·朝日新闻)～40·11 [一千万日圆悬赏小说当选作]
我心非石(高桥和巳·自由)～41·5
一声汽笛(中村光夫·戏曲·展望)
《殉教的美学》(矶田光一·冬树社)

《近代文学》停刊。这一年，以原子弹爆炸和大城市郊区的集中住宅区的生活为题材的作品大量问世。

昭和四十年(1965年)

作品、文学和文坛状况
1 参拜三熊野(三岛由纪夫·新潮) 美人变相(圆地文子·群像) 将门记(大冈升平·展望) 甲乙丙丁(中野重治·群像)~44·9 黑雨(井伏鳟二·新潮)~41·9〔«阿侄的结婚»中途改题而成，以原子弹爆炸为题材〕 至福千年(石川淳·世界)~41·10 蓝色的星期一(开高健·文学界)~42·4 邪宗门(高桥和巳·朝日杂志)~41·5〔以大本教为题材，描写其兴衰〕 «德田秋声传»(野口富士男·筑摩书房) ▼里见弴、广津和郎等人反对核潜艇进港 2 红色的天空(梅崎春生·群像) 阿信谈话录(唐木顺三·展望) «宇野浩二其人»(长沼弘毅·讲谈社) ▼山川方夫死于交通事故 ▼丹羽文雄等人希望首相减轻文艺家的税收 3 留学(远藤周作·群像) 分遣队(长谷川四郎·展望) 结婚(仓桥由美子·新潮) 彩虹和阿修罗(圆地文子·文学界)~42·3 自立思想的据点(吉本隆明·展望) 日本文学和我(江藤淳·新潮)〔再评朱子学派的世界性影响〕 西游日录(石川淳·展望)~8 «越南战记»(开高健·朝日新闻社) «严肃的走钢丝»(大江健三郎·文艺春秋新社)〔作为随笔集子成为畅销书〕 «危险的思想家»(山田宗睦·光文社) ▼永井路子、安西笃子获直木奖。"主妇作家"一词广泛流传 ▼中国作家代表团老舍等人访问日本 4 仲基后语(加藤周一·群像) 坛中的水(藤枝静男·展望) 意料之外的事情(吉行淳之介·文学界) 剑崎(立原正秋·新潮) «毛泽东的诗及其人生»(武田泰淳、竹内实·文艺春秋新社) ▼新日本文学会、亚非作家会议日本协议会等团体发表声明，反对越南战争 ▼三岛由纪夫制成自作自演的电影«忧国» 5 土佐兵的英勇事迹(中山义秀·群像) 刺(宇野千代·新潮) 玩具(津村节子·文学界)〔第53届芥川奖〕 «什么叫语言美(第一卷)»(吉本隆明·劲草书房)〔十月份第二卷刊行〕 «开拓战后的思想»(小田实·讲谈社)

▼中野重治和堀田善卫去参加东柏林、魏玛的国际作家集会

6 幻化（梅崎春生·新潮）［至八月《火》完］

堕落（高桥和已·文艺）

十年之后（柴田翔·文学界）

本居宣长（小林秀雄·新潮）～51·12

7 拥抱家族（小岛信夫·群像）［江藤淳评价为战后家庭小说的优秀作品，引起争议。同年九月，获第一届谷崎润一郎奖］

云的来去（中村真一郎·展望）～11

《芬妮·希尔》（J·克莱兰著，吉田健一译·河出书房新社）［翌月，作为黄色书籍而被没收］

▼谷崎润一郎殁，梅崎春生殁，江户川乱步殁

▼《文学的立场》（小田切秀雄等）创刊

8 连虫带树（尾崎一雄·群像）

北方的河（高井有一·犀）［第54届芥川奖］

▼高见顺殁，安西冬卫殁

▼战争和和平问题的通宵集会［桑原武夫、小田实等人参加，用校内讨论会的形式］

▼各杂志出“战后二十年”的特辑

9 无限轨道（木下顺二·群像）

青梅雨（永井龙男·新潮）

春雪（三岛由纪夫·新潮）～42·1［《富饶的海》的第一卷］

亲鸾（丹羽文雄·产经新闻）～44·3

《圣少女》（仓桥由美子·新作长篇丛书·新潮社）

七十九岁的春天（谷崎润一郎·中央公论）

▼新日本文学会和民主主义文学同盟（八月份创立）之间有声明文书等往来

10 人的培养（小林秀雄、冈洁·对谈·新潮）

《沙漠的思想》（安部公房·讲谈社）

《芭蕉》（安藤次男·筑摩书房）

▼芹泽光治良任日本笔会会长

11《忧郁的党派》（高桥和已·河出书房新社）［新作长篇丛书第一部］

芭蕉庵桃青（中山义秀·中央公论）～44·7［未完］

萨德侯爵夫人（三岛由纪夫·戏曲·文艺）

▼开高健等人在《纽约时报》上登载反对越南战争的广告［占日报的一个整版］

12 葛饰之女（芝木好子·文艺）

小说平家（花田清辉·展望等）～42·5

日本的幽灵（小山佑士·戏曲·剧本）

一九六五年的日本文学（矶田光一·文艺）

▼今东光任中尊寺的住持

围绕引人注目的“战后二十年”问题，相继发表了小岛信夫的《拥抱家族》、安部公房的《榎本武扬》、梅崎春生的《幻化》、高桥和已的《忧郁的党派》等。评论集、随笔集时有出版。

作品、文学和文坛状况

1 星和月是天洞(吉行淳之介·群像)
铃兰(野上弥生子·世界)
塑像(佐多稻子·群像)~7
诗人们青年时代的肖像(堀田善卫·文艺)~43·5 [描写昭和头十年的青春]
死岛(福永武彦·文艺)~45·10[46·4~46·8 刊毕]
日本的恶魔(高桥和巳·文艺)~43·10
虚假的偶像(中村光夫·展望)~12
黑森林(井上光晴·展望)~12
《发光的声音》(真继伸彦·新作长篇丛书·河出书房新社)[以匈牙利事件为题材]
《青年之环(第一部)·瑰丽的色彩》(野间宏·河出书房新社)[经过全面修订的定本]
昔日的歌(大冈升平·新潮)
我的战后文学史(平野谦·群像)~43·8
昭和文坛侧面史(浅见渊·周刊读书人)~42·2
2 硝酸银(藤枝静男·群像)
野地的声音(三浦哲郎·文学界)
《高村光太郎(定本)》(吉本隆明·春秋社)
3 最后的时刻(河野多惠子·文艺)
浅睡的夜晚(高井有一·新潮)
爪会(三浦朱门·群像)
《沉默》(远藤周作·新作长篇丛书·新潮社)[以被迫改信佛教的天主教徒为题材]
《青年之环(第二部)·舞台的面目》(野间宏·河出书房新社)[增订第三部而成]
天上的花(萩原叶子·新潮)[回忆三好达治,作者的父亲是萩原朔太郎]
4 赠言(柴田翔·新潮)
石头开口(真继伸彦·文艺)
读者信箱(小岛信夫·文学界)
现代日本的反动思想(武井昭夫·新日本文学)[批判福田、江藤、吉本等人]
▼丹羽文雄任日本文艺家协会会长
5 舷灯(阿川弘之·群像)
无明(石川淳·新潮)
黄金之国(远藤周作·戏曲·文艺)
《孤立无援的思想》(高桥和巳·河出书房新社)
▼平野谦在每日新闻的文艺时评栏中严厉批评三浦绫子的《冰点》,引起反响
▼亚洲出版工作会议在东京召开
▼萧洛霍夫应文艺家协会之邀访问日本
6 英灵之死(三岛由纪夫·文艺)
驼背(吉行淳之介·群像)

解体的黄昏(杉浦明平·群像)
《青年之环(第三部)·表—里—表》(野间宏·河出书房新社)[除第一项外均新写]
▼亚洲作家会议因中苏对立而分裂
7 眼皮(井上光晴·文艺)
驻军演出大会(长谷川四郎·展望)
斗(河野多惠子·群像)
孤独(中村真一郎·文艺)
《露宿》(丸谷才一·新作长篇丛书·河出书房新社)[写忌讳征兵者的事]
新西兰纪行(江藤淳·中央公论)
8 干草车(井上光晴·群像)[原题《伪装的行列》]
旭日东升的家(饭田桃·文艺)
令人不快的夏天(仓桥由美子·南北)
星际旅行(吉村昭·展望)[获太宰治奖]
佛兰德的冬天(加贺乙彦·展望)
悠藏留下的事(小川国夫·审美)
成熟和丧失(江藤淳·文艺)～42·3
▼安部公房、长谷川四郎赴苏联巴库参加亚非作家会议
9 战舰武藏(吉村昭·新潮)
一家团圆(藤枝静男·群像)
失去的男人(田村泰次郎·群像)
▼萨特、西蒙·德·博瓦尔到日本讲学
▼泽野久雄、本多秋五、平野谦赴苏联
10 流藻(庄野润三·新潮)
海(近藤启太郎·文艺)
楼梯顶上(小岛信夫·群像)
生涯(小川国夫·南北)
赠品(丸谷才一·风景)
《夏天的堡垒》(辻邦生·新作长篇丛书·河出书房新社)
非战后派干了什么(佐佐木基一·群像)
战后与我(江藤淳·群像)
▼近代文学馆开馆[东京都目黑区驹场]
11 华冈青洲之妻(有吉佐和子·新潮)
木偶的嘴(金鹤泳·文艺)[获文艺奖]
夏天的流水(丸山健二·文学界)[获第56届芥川奖,从看守的角度描写死刑犯]
石仙女们(宫原昭夫·文学界)
俄罗斯国醉梦谈(井上靖·文艺春秋)～42·12[描写锁国政策下的日本游民]
《白色多姿的山峰》(北杜夫·新作长篇丛书·新潮社)
共同幻想论(吉本隆明·文艺)～42·4
▼龟井胜一郎殁
12 克拉科夫之行(柏原兵三·新潮)
背誓(河野多惠子·中央公论)
文学全集、诗人全集陆续出版，一般作品却处于不景气状态。《沉默》、《露宿》等优秀新作长篇小说引人注目。

昭和四十二年(1967年)

作品、文学和文坛状况

1 红色的岁月(吉行淳之介·新潮)
水的葬列(吉村昭·展望)
人的道路(圆地文子·群像)
这个粉盒(宇野千代·新潮)
万延元年的足球赛(大江健三郎·群像)～7[引起议论]
变容(伊藤整·世界)～43·5
天皇的世纪(大佛次郎·朝日新闻)～45·10
海路(三浦哲郎·文学界)～44·10
一个男人(武者小路实笃·新潮)～45·12
莱特岛战记(大冈升平·中央公论)～44·7
《内部的人》(秋山骏·南北社)

2 馆(利根川裕·新潮)
甜蜜的欢乐(森茉莉·新潮)
邂逅(河野多惠子·群像)
庭园式盆景(三浦朱门·文学界)～3[描写现代社会中大家族主义的崩溃]
奔马(三岛由纪夫·新潮)～43·8 [《富饶的海》第二卷]
▼川端康成、石川淳、安部公房、三岛由纪夫发表声明，对中国文化大革命表示抗议
▼山本周五郎殁

3 闭幕之后(安冈章太郎·群像)
闹市(丸谷才一·文艺)
莎乐美的十字架(深泽七郎·新潮)
朋友(安部公房·戏曲·文艺)
狱中札记(矶部浅一·文艺)[二·二六事件的主谋矶部浅一的狱中札记]
▼长谷川四郎、竹内泰宏等人出席贝鲁特的亚非作家会议[中国没有参加]
▼小田实等人声明，主张接受反对出兵越南而逃至日本避难的南朝鲜青年
▼武田泰淳、杉森久英、永井路子、尾崎秀树的(日中文化交流协会)作家代表团访问中国

4 冬天的虹(藤枝静男·群像)
结婚(三浦哲郎·新潮)
伏击(石原慎太郎·季刊艺术)
鸡尾酒会(大城立裕·新冲绳文学)[获第57届芥川奖]
山顶的椅子(泽野久雄·新潮)[实话小说]
曲颈甑(堀内秀·文学界)
洪水告终(辻邦生·文艺)
秋瑾女子传(武田泰淳·展望)～9
一见生厌(石川淳·戏曲·中央公论)
志贺直哉论——友谊和亲人(安冈章太郎·季刊艺术)
一族重会(江藤淳·季刊艺术)～47·7

(1967 年)

▼《季刊艺术》创刊[江藤淳、高阶秀尔等]
《冷血》(德·卡波特著、龙口直太郎译·新潮社)[实地调查现实中的杀人事件]
▼三岛由纪夫进陆上自卫队体验生活
5 山茶花圃记(杉浦明平·群像)
高热隧道(吉村昭·新潮)
一隅之记(野上弥生子·新潮)
狗的生活(山田智彦·文学界)
6 眼中人(小岛政二郎·新潮)[实话小说]
系住太阳(岛尾敏雄·新潮)
筑地川(芝木好子·群像)
清洁的河口之晨(井上光晴·文学界)
雨雪(渡边淳一·文学界)
《批评的复权》(武井昭夫·晶文社)
▼壶井荣殁
7 德山道助还乡记(柏原兵三·新潮)[第 58 届芥川奖获奖作]
缓冲溶液(金鹤泳·文艺)
明亮的山丘(庄野润三·展望)
海上来的光(小川国夫·群像)
《约定了的世界》(石川达三·新作长篇丛书·新潮社)
8 空气脑袋(藤枝静男·群像)
远距离感应(中村真一郎·文学界)
青幻记(一色次郎·展望)
梦女(川村晃·新潮)

9 殉爱(柏原兵三·新潮)
美国羊栖菜(野坂昭如·别册文艺春秋)
《烧毁的地图》(安部公房·新作长篇丛书·新潮社)
暗杀的哲学(高桥和巳·文艺)
10 阶级(井上光晴·群像)
秘密(平林泰子·新潮)
朱雀家的灭亡(三岛由纪夫·戏曲·文艺)
草气(河野多惠子·文学界)~44·4
榎本武扬(安部公房·戏曲·中央公论)
志贺直哉论(安冈章太郎·文学界)~43·8
[翌年十一月出版《我之志贺直哉论》]
《大江健三郎的世界》(松原新一·讲谈社)
《绿的思想》(田村隆一·诗集·思潮社)
▼《文学的立场》停刊[十二册]
11 心爱的女人的胸饰(舟桥圣一·群像)
少年们的战场(高井有一·文学界)
跑，继续跑(大江健三郎·新潮)
狭窄的心灵之屋(丸山健二·新潮)
12 一个青春(大原富枝·群像)
海的圣童女(一色次郎·展望)
疯马丽亚(森茉莉·群像)

杂志多一次载完的长篇，安冈章太郎的《闭幕之后》、舟桥圣一的《心爱的女人的胸饰》发表，波及评论界。实话小说流行。

昭和四十三年(1968年)

作品、文学和文坛状况
1 宗太和狗(安冈章太郎·群像) 人影(远藤周作·新潮) 孩子(北杜夫·新潮) 没有河的街市(丸谷才一·文学界) 不好的生活(石川达三·文艺春秋) 安土往返记(辻邦生·展望)~5 天草的雅歌(辻邦生·妇人之友)~12 [第一部。第二部刊于昭和45年的1~12] 暗涛(阿川弘之·新潮)~48·6 在沉重的潮流中(佐多稻子·妇人之友)~44·12 渡边崋山(杉浦明平·朝日杂志)~45·10 城镇·离别的理由(小岛信夫·群像) 《海市》(福永武彦·新作长篇丛书·新潮社) 在现代如何生存(江藤淳、大江健三郎·对谈·群像)[势不两立，两人绝交] 从鬼石谷户(本多秋五·展望)~44·12 ▼远藤周作任《三田文学》的总编辑 2 突如其来的声音(河野多惠子·群像) 招魂赋(中谷孝雄·群像) 靠狩猎为生的我们的祖辈(大江健三郎·文艺)~8 《小说的序章》(辻邦生·河出书房) ▼山崎丰子的《花宴》(《妇人公论》连载)有剽窃之嫌，作者翌月退出文艺家协会 3 残年(丸谷才一·文学界)[第59届芥川奖获奖作] 火的节日(中村真一郎·群像) 常陆歌舞(畑山博·群像) 神圣的产业周(黑井千次·文艺) 有红鸟的风景(别役实·戏曲·新剧) 4 洪水之后(野口武彦·文艺) 欣求净土(藤枝静男·群像) 大将和我(佐木隆三·群像) 红月(丸冈明·群像) 浪子回头(井上光晴·文学界) 《光辉的黑暗》(开高健·新作长篇丛书·新潮社)[以越南战争为题材] 5 蘑菇谭(加贺乙彦·展望) 黎明的土地(高井有一·新潮) 6 三只蟹(大庭美奈子·群像)[第59届芥川奖获奖作，以住在阿拉斯加的日本人妻子为主人公] 唐·彼得二世的旅馆(深井富子·群像) ▼今日出海就任第一届文化厅长官 7 中年(丸谷才一·群像) 现在是正午(丸山健二·文学界) 虹和浮桥(大庭美奈子·群像)

(1968年)

艾昂特(金井美惠子·展望)
未成年(阿部昭·新潮)
你们懂得什么(福田恒存·戏曲·自由)[嘲笑为金嬉老事件辩护的知识分子]
文化防卫论(三岛由纪夫·中央公论)
▼石原慎太郎、今东光作为自民党候选人,在全国参议院选举区参加竞选并当选
▼中央公论社在‹中央公论›杂志上就言论的自由发表自我批判的社论
▼大岛渚、汤浅芳子围绕"高尔基是二流作家吗"发表争论
8我儿基督(武田泰淳·群像)
前途(庄野润三·群像)
小石子的故事(柏原兵三·新潮)
▼小田实、新日本文学会、中野重治、文化人士等分别就捷克问题发表声明
▼近代文学馆开始出版名著复刻全集
▼金达寿担任金嬉老案件的特别辩护人
▼木山捷平殁,丸冈明殁
9残虐的拥抱(井上光晴·群像)[平野谦在‹文艺时评›上提出批判,井上持反论]
嵯峨野明月记(辻邦生·新潮)[第一部]
车棺(加贺乙彦·文学界)
帽子(小田胜造·三田文学)
谷间的路(高井有一·文学界)
晓寺(三岛由纪夫·新潮)~45·4 [‹富饶的海›第三卷]
▼广津和郎殁
10没有布局的画(大庭美奈子·群像)
我在黑夜中(野口富士男·风景)
黄昏的桥(高桥和巳·现代的眼)~45·2[未写完而中断]
‹青年之环(第四部)·影的领域›(野间宏·河出书房新社)[第四部是新写的]
芦花德富健次郎(中野好夫·展望)~46·4
▼川端康成获诺贝尔文学奖
11带头兽的故事(古井由吉·白猫)
向日葵的家(仓桥由美子·文艺)[由五篇组成的长篇连作‹反悲剧›的第一篇]
没有明天的岸边(井上光晴·文学界)
‹现代史(上)›(小田实·新作长篇丛书·河出书房新社)[下卷在次月出版]
‹吉本隆明论›(小林一喜·田畑书店)
癌病房(索尔仁尼琴著、小笠原丰树译·新潮)[次年二月,出版全译本]
12弗吉尼亚(仓桥由美子·群像)
我的朋友希特勒(三岛由纪夫·戏曲·文学界)
▼平野谦十二月份辞离‹文艺时评›

这一年,川端康成获诺贝尔文学奖。大庭美奈子作为新人登场。

昭和四十四年(1969年)

作品、文学和文坛状况

1 伟大的日子(阿部昭・季刊艺术)
俳人同事(泷井孝作・新潮)[以后断断续续发表续篇]
母(远藤周作・新潮)
暗室(吉行淳之介・群像)～12
小品十三篇(中野重治・文艺)～45・2
▼野间宏、堀田善卫、野坂昭如等六十一名文化人士发表声明，支持东大的联合斗争
2 格海拿港(小川国夫・群像)
教给我们一条狂热生活的道路吧(大江健三郎・新潮)
时间(黑井千次・文艺)
卖蔬菜的声音(坂上弘・文艺)
上锁的椅子(石原慎太郎・文学界)
笑声地狱(后藤明生・早稻田文学)
安魂曲(津岛佑子・三田文学)
《石川淳论》(野口武彦・筑摩书房)
▼《早稻田文学》复刊
▼阿部知二、中野好夫、藤岛宇内等人发表声明，反对南朝鲜的黑暗审判
▼小田实等人呼吁支持日大的斗争
3 无明(真继伸彦・文艺)
骨肉(河野多惠子・群像)
骑士库达斯(黑井千次・文学界)

狂人的表面是在修来世(清水邦生・戏曲・剧场)[大学教授一家崩溃的状况]
象征中的钟楼(埴谷雄高・群像)
伊甸园之东(江藤淳・文艺)
从文学运动的潮流中(平野谦・读卖新闻)～4
情况(吉本隆明・文艺)～45・3
▼川端康成去夏威夷大学讲课[三个月]
4 林芙美子(平林泰子・新潮)[实名小说]
某年冬天(藤枝静男・群像)
二十年(三浦朱门・群像)
疯癫学生的孤独(长谷川修・新潮)
《烧炭党人Q的冒险》(仓桥由美子・新作长篇丛书・讲谈社)
爱利思漫游奇境记(别役实・戏曲・新剧)
▼海音寺潮五郎表明引退
5 早晨的悲伤(清冈卓行・群像)
小红帽，留神点(庄司薰・中央公论)[第61届芥川奖获奖作]
▼村松刚(立大)、寺田透(东大)在有学潮中的大学里分别提出辞呈
6 重新上路(李恢成・群像)
夏天的同窗会(小田胜造・群像)
深河(田久保英夫・新潮)[获第61届芥川

奖]
痴癫式部考(秋元松代·戏曲·文艺)
我的解体(高桥和巳·文艺)~10
▼《海》创刊[发刊纪念号,七月出创刊号]
争取越南和平联合会发行《周刊安保》
7 风音(宇野千代·海)
约翰·克莱的诗集(小林晓·新潮)
诗人将死之时(耕治人·文学界)
背教者尤里安(辻邦生·海)~47·8
善心的叛逆者们(井上光晴·世界)~47·8
天马赋(石川淳·海)~9
铁的叹息(平林泰子·海)~10
癞王退拉斯(三岛由纪夫·戏曲·海)
8 月光(井上靖·群像)
重上民都洛岛(大冈升平·海)
我们在青春的道路上(李恢成·群像)
密约(森万纪子·文艺)
围成圈的女人们(古井由吉·海)
在彷徨的季节中(辻井乔·新潮)
《服刑者的告发》(椎名麟三·新作长篇丛书·新潮社)
痛人(安部公房·戏曲·文学界)
布利斯塔威尔的下午(安冈章太郎·戏曲·文艺)
冲绳笔记(大江健三郎·世界)~45·6
▼中山义秀殁
9 绀野纺织厂(庄野润三·群像)
击象(井上光晴·文学界)~45·4
阿Q外传(宫本研·戏曲·文艺)
▼因为剽窃他人作品问题而离开文艺家协会的山崎丰子再入会,福田恒存退出该协会
10土和根的记忆(深泽七郎·海)
富士(武田泰淳·海)~46·6
蔷薇馆(远藤周作·戏曲·文学界)
▼最高法院判处《恶德之荣(续)》有罪
11兰陵王(三岛由纪夫·群像)
一部圣经(小川国夫·展望)
经验小说论(石川达三·文学界)~45·4
少女的假面具(唐十郎·戏曲·新剧)
▼伊藤整殁,石田波乡殁
▼井上光晴、大江健三郎等抗议苏联作家同盟开除索尔仁尼琴
12白发童女(仓桥由美子·文艺)
栈桥(大庭美奈子·海)
洋槐树林立的大连(清冈卓行·群像)[第62届芥川奖获奖作]
少年人骑驴(森内俊雄·文学界)

这一年,发表了很多以大学学潮为题材的作品。庄司薰、清冈卓行、黑井千次等作为新人作家登场。矶田光一、秋山骏等新人评论家的评论集大量发行。

作 品、文 学 和 文 坛 状 况

1 村里的节日(尾崎一雄·新潮)
垂钓者(井伏鳟二·新潮)
这天那天——仿文学自传——(尾崎一雄·群像)～48·12
▼苏联作家代表团来日本，俄国文学研究者抗议开除索尔仁尼琴，且声明不予协助
▼石川淳(负责朝日新闻文艺时评)反对总以纯文学杂志上的作品作评论焦点
2 山茶谷(田中澄江·群像)
不眠的节日(古井由吉·海)
做梦的时间(金井美惠子·新潮)
«饲养员耶布»(沼正三·都市出版社)[六月，右翼团体干涉该书的出版]
▼五木宽之、梶山季之、野坂昭如等人因言论压迫问题，拒绝替创价学会系统杂志撰稿
3 无惭无愧(丹羽文雄·文学界)
千年晚矣(清冈卓行·文学界)
某年夏天(藤枝静男·群像)
假如无羽(小田实·文艺)
窗眺(阿部昭·群像)
涂成白色的墓(高桥和巳·做人)
鸟影(柴田翔·做人)
«桥上幻像»(堀田善卫·新作长篇丛书·新潮社)
野心和夏草(山崎正和·戏曲·中央公论)
«为谁而爱»(曾野绫子·青春出版社)[成为空前的畅销书]
▼«做人»创刊[小田实、开高健、柴田翔、高桥和巳、真继伸彦编。季刊]
▼高桥和巳(京大文学系副教授)离开京大
▼文艺家协会书面投票选举理事
4 长头发(川端康成·新潮)
长笛和双簧管(清冈卓行·群像)
第八个幽灵的黎明(古山高丽雄·文艺)[第63届芥川奖获奖作]
白色田園(古山高丽雄·季刊艺术)
无明长夜(吉田知子·新潮)[第63届芥川奖获奖作]
«北村透谷论»(小田切秀雄·八木书店)
▼中村光夫、大西巨人在现实性问题上有争论
5 奔波家族(黑井千次·文艺)
安居乐业的男人们(古井由吉·新潮)
双面(高桥高子·文艺)
6 传通院里(桥本英吉·新潮)
早春的记忆(坂上弘·新潮)
圣岬(高桥睦郎·海)
牺牲(三浦朱门·昴)～47·6
«黑暗中的黑马»(埴谷雄高·河出书房新社)

[副题:关于梦的九个短篇]

▼松冈洋子、小田切秀雄、大江健三郎等人反对参加南朝鲜的国际笔会大会和台湾的亚洲作家会议而脱离笔会

▼阿部知二等人抗议因讽刺诗《五贼》而逮捕南朝鲜诗人金芝河

▼季刊文艺杂志《边境》(井上光晴编辑)、《昴》、第二次《文学的立场》创刊

7 在瓦砾中(吉田健一·文艺)
出发的周围(胜木康介·群像)
树下再访(田久保英夫·季刊艺术)
天人五衰(三岛由纪夫·新潮)~46·1 [《富饶的海》第四卷,全书完]
梦幻中的浮桥(仓桥由美子·海)~10
藤堂作右卫门的冒险(田中千禾夫·戏曲·群像)
《核时代的想象力》(大江健三郎·新潮社)

8 杳子(古井由吉·文艺)[获第64届芥川奖]
屋顶(庄野润三·新潮)
未写成的报告(后藤明生·文艺)
背后的时间(海堂昌之·展望)
树影(佐多稻子·群像)~47·4
为了伽倻子(李恢成·新潮)~9
宇野浩二传(水上勉·海)~46·9
《漱石及其时代(Ⅰ、Ⅱ)》(江藤淳·新潮社)

9 幸福之犬(吉田知子·文学界)
稳固的房间(濑户内晴美·文艺)
《化石的森林》(石原慎太郎·新作长篇丛书·新潮社)

▼江藤淳、城山三郎、藤枝静男应苏联作家协会之邀访问苏联

10试尝之岸(小川国夫·文艺)
武装之子(李恢成·文学界)
月亮东升(安冈章太郎·新潮)~46·4
嬉皮派(小田实·文艺)~52·9
杀人(山口瞳·文学界)~46·12
神和人之间(木下顺二·戏曲·群像)
近代日本文学和"我"(入江隆则·新潮)

▼中岛健藏、白石凡等人参加中国国庆活动

11隐妻(古井由吉·群像)
画画竞赛(庄野润三·群像)
不论哪一个(小岛信夫·戏曲·文艺)
《转门》(河野多惠子·新作长篇丛书·新潮社)[交换夫妇的题材]

▼三岛由纪夫的展览会在东京开幕

▼三岛由纪夫在自卫队剖腹自杀

12司令的休假(阿部昭·新潮)
每天的拾掇(坂上弘·新潮)
万德幽灵奇谭(金石范·做人)

这一年,三岛由纪夫自杀。季刊杂志热潮。《做人》、《边境》等创刊。

昭和四十六年(1971年)

作品、文学和文坛状况

1 众神尚在的故事(仓桥由美子·文艺)[五篇连作《反悲剧》的第五篇·完]
篝火(大冈升平·新潮)
樱(宇野千代·新潮)
室町画人传(花田清辉·群像)
明治四十二年夏天(阿部昭·群像)
藏青色的果实(吉行淳之介·群像)
海的眼睛(清冈卓行·文学界)~7
一九四五年夏·神户(野坂昭如·海)~48·3
《青年之环(第五部)·炎》(野间宏·河出书房新社)[新作长篇丛书·凡五卷完]
日本文坛史(濑沼茂树·群像)~51·12
▼三岛由纪夫的葬仪在筑地本愿寺举行[葬仪委员会委员长为川端康成]
2 雾雨(北原武夫·群像)
一去杳杳(古井由吉·文艺)~11
湿空和干空(吉行淳之介·新潮)~8
自杀的形而上学(高桥和巳·文艺)
▼各文艺杂志出版三岛由纪夫特辑
3 荒唐无稽(吉田健一·文艺)
青丘的旅宿(李恢成·群像)
用问号结束的故事(后藤明生·文学界)
嵯峨野明月记·第二部(辻邦生·新潮)~6
▼小林胜殁，深田久弥殁
4 巴比仑的塔(三浦朱门·群像)
不稳的家(黑井千次·文艺)
农家(坂上弘·文学界)
高原(林房雄·新潮)
《破局的先兆》(真继伸彦·河出书房新社)[批判全共斗运动]
5 雀卵(永井龙男·季刊艺术)
相似形(高桥高子·文学界)
失去的路(日野启三·文艺)
看得见山的窗(广津桃子·群像)
狂欢节(津岛佑子·文艺)~7
▼高桥和巳殁，平塚雷鸟殁
6 发花(小林美代子·群像)
黄颜色的娼妓(森万纪子·文学界)
王朝词华集日记(竹西宽子·新潮)
人们面丘而立(富冈多惠子·中央公论)[诗人富冈的第一部小说]
随风而倒派的叛乱(别役实·戏曲·海)
道元的冒险(井上久·戏曲·新剧)
7 他的故乡(小川国夫·群像)
村道(庄野润三·新潮)
没结束的夏天(小田胜造·群像)
捣衣女(李恢成·季刊艺术)[第66届芥川奖获奖作。朝鲜人作家第一次获奖]

错迷(金鹤泳·文艺)
加入破局(埴谷雄高·世界)〔追悼高桥和巳的悼词〕
▼《群像》、《文艺》、《海》、《做人》等杂志出版追悼高桥和巳特辑
▼石川达三辞去芥川奖评选委员会委员职务
8 懒惰的人(藤枝静男·群像)
胸中的不安(河野多惠子·文艺)
囚人(阿部知二·文艺)～48·5〔因作者去世而未终篇。写三木清的事〕
柏林漂泊记(柏原兵三·文学界)～47·2
昭和文学的可能性(平野谦·世界)～47·4
《源实朝》(吉本隆明·筑摩书房)
9 青磁砧(芝木好子·群像)
小屋(井上光晴·群像)
独身(柏原兵三·新潮)
《未必的故意》(安部公房·新作戏曲·新潮社)
▼川端康成的《雪国》定本由牧羊社出版
▼松本清张、家永三郎等人结成“保卫司法独立和民主主义的国民联络会议”
▼中村光夫、严谷大四、小岛信夫应苏联作家协会的邀请访问苏联
▼曾野绫子等人出席爱尔兰国际笔会大会
10亲自给我擦抹眼泪的日子(大江健三郎·群像)
夏天的黑暗(开高健·新潮)
娼妓染春(舟桥圣一·群像)
一百米的树木(吉行淳之介·群像)
交换手纸(中野重治·群像)～11
大祭司阿那斯(远藤周作·群像)
▼志贺直哉殁，立野信之殁
▼萨特等人发表演说，支持成田斗争
▼佐多稻子、野间宏等人声明反对修成田机场
11夜(金石范·文学界)
虹计时器(田久保英夫·群像)
某老画家(武者小路实笃·新潮)
十九层楼日本胡同(堀田善卫·朝日新闻)～47·5
▼安部公房创作、演出没有一定台本的戏曲《入门》〔纪伊国屋会堂〕
▼大冈升平辞退艺术院会员职务
12冲绳少年(东峰夫·文学界)〔第 66 届芥川奖获奖作〕
共生空间(高桥高子·群像)
四万十川幻想(上林晓·展望)
没有岸边的海(金井美惠子·海)～48·4
▼各文艺杂志出版追悼志贺直哉特辑

产生三岛由纪夫热潮。古井由吉、后藤明生等人围绕“内向的世代”的评价问题发生论争。年终时，为儿童写的新作长篇作品盛行。

昭和四十七年(1972年)

作品、文学和文坛状况

1 飞吧石斧(安冈章太郎·新潮)
某日的国内留学(清冈卓行·群像)
伊势氏家训(花田清辉·群像)
鹤(竹西宽子·新潮)
春的冠戴(辻邦生·新潮)～51·10
野鸭(庄野润三·群像)～10
虫类的栖处(高井有一·文学界)～48·4
睡吧巴黎(金子光晴·中央公论)～48·4
天鱼(石牟礼道子·展望)～48·12
古河力作的生涯(水上勉·太阳)～48·6
《黑海访问者》(丸山健二·新作长篇丛书·新潮社)
同时代的战后(大江健三郎·群像)～10
2 同班同学(柏原兵三·文艺)
《三岛由纪夫书志》(瑶子夫人、岛崎博编纂·蔷薇十字社)
▼平林泰子殁，柏原兵三殁
3 野菊花的山野(田中澄江·群像)
静南村(小川国夫·文艺)
坠落(稻垣足穗·海)[以飞行家为题材]
鸡贩子传记(杉浦明平·群像)
魔法(山本道子·新潮)
▼火野苇平的家族宣布火野苇平自杀身亡
4 有人碰过了(宫原昭夫·文艺)[获第67届芥川奖。九月，发现素材有剽窃的嫌疑]
总有一天鸣汽笛(畑山博·文学界)[第67届芥川奖获奖作]
水(古井由吉·季刊艺术)
《只有一个人的叛乱》(丸谷才一·新作长篇丛书·讲谈社)
《晃荡的船》(北杜夫·新作长篇丛书·新潮社)
《任重道远》(紊九鬼子·筑摩书房)[在由起繁子(已死)处发现原稿，作者不明，出版后的第二年知是内滕惠美子所作]
平林泰子和笑(河野多惠子·新潮)
▼川端康成自杀
5 情人(北原武夫·文艺)
千年(阿部昭·群像)
在岛上分手(东峰夫·文学界)
孕狐(津岛佑子·文艺)
森林(野上弥生子·新潮)～48·7
6 蒲公英(川端康成·新潮临时增刊)[39·6～43·10一举刊完的遗作，但是作者没有写完]
被选出来的人(山田稔·文艺)
隐裴(中里恒子·文艺)
《恍惚的人》(有吉佐和子·新作长篇丛书·

新潮社)[成为畅销书]
《词汇集》(中江俊夫·诗集·思潮社)
日子的变迁(岛尾敏雄·海)～
▼有吉佐和子、远藤周作任文部省中央教育审议会委员，发表批评性意见
7 接生妇的家(三木卓·群像)
怕海洋(若林真·新潮)
兔(金井美惠子·昴)
忘了一半的歌(富冈多惠子·文学界)
萌野(大冈升平·群像)～48·3
▼《半开玩笑》杂志刊载《四叠半房内的纸拉门》(认为系永井荷风之作)，被揭发
8 爱国者们(藤枝静男·群像)
拉胡琴的鸟(大庭美奈子·群像)
冲绳日记(田宫虎彦·新潮)
家猫莱奥的疾跑(福田纪一·文艺)
黄昏(北原武夫·文艺)[《情人》续篇]
告老鼠的状(佐江众一·文学界)～10
《我的作家评传(一)》(小岛信夫·新潮社)[(二)在十月份刊行]
▼鹤见俊辅、小田实等要求立即无条件释放南朝鲜诗人金芝河和保证行动自由
9 卡珊德拉的地狱(宫原昭夫·文学界)
士兵之影(水上勉·新潮)
▼川端康成、井上靖文学展开幕
10小小的市街图(古山高丽雄·文艺)
伊吹山顶(山田智彦·新潮)
双梦(河野多惠子·群像)
另一个世界(田畑麦彦·文艺)
《科恰班巴之行》(永井龙男·讲谈社)
《漱石、啄木、露伴》(山本健吉·文艺春秋)
▼《新潮》发表五篇川端康成的遗作
▼《浪漫》创刊[保田与重郎、檀一雄等人]
▼山崎正和等人结成演剧集团"手会"
▼山本健吉就任文艺家协会理事长
11贝蒂小姐的院子(山本道子·新潮)[第 68 届芥川奖获奖作。写战争期的新娘子]
抚母之夜(畑山博·群像)
做梦处(黑井千次·文学界)
《战斗的家长森鸥外》(山崎正和·河出书房新社)
▼柴田鍊三郎、松本清张等人就开幕式上的说明文件向国际笔会大会提出异议
12平静的死(中村光夫·群像)
安魂曲(乡静子·文学界)[第 68 届芥川奖获奖作]
父子之夜(阿部昭·新潮)
枇杷的季节(坂上弘·新潮)
金翅雀(三木卓·昴)[获第 69 届芥川奖]
这一年，川端康成自杀。丸谷才一的《只有一个人的叛乱》、有吉佐和子的《恍惚的人》等有影响的作品相继问世。

作品、文学和文坛状况

1 田畦(永井龙男·新潮)
《耻歌》及其他(大冈升平·海)
疑(河野多惠子·文学界)
拥抱(濑户内晴美·文学界)～12
巫师们(三浦朱门·新潮)～49·3
青铜时代(小川国夫·波)～12
海苏醒了(江藤淳·文艺春秋)～50·12〔第一、二部。第三部52·3～连载中〕
眼前是黑暗(小岛信夫·戏曲·文艺)
摒除《衰弱的文学》(小岛信夫、江藤淳·对谈·文学界)
▼安部公房会馆成立〔田中邦卫等十四人〕
2 圣人们(吉田知子·新潮)
坛中的孩子(津岛佑子·群像)
打不开的箱子(花田清辉·群像)
收获之年(野口武彦·文艺)
状况(大江健三郎·世界)～49·1
从状况(小田实·世界)～49·3
3 众鸟的河口(野吕邦畅·文学界)
在巢中(三木卓·文艺)
任性的幽灵(山本道子·新潮)
植物祭(富冈多惠子·海)～12
《箱男》(安部公房·新作长篇丛书·新潮社)
《日本沉没》(小松左京·光文社)〔上下〕
《惊异钞》(野间宏·筑摩书房)
《新年的信》(田村隆一·诗集·青土社)
▼椎名麟三殁，浅见渊殁
▼川端康成文学奖成立〔对象是短篇小说〕
4 金泽(吉田健一·文艺)
订了约的土地(李恢成·群像)
汽车旅行(山田智彦·文学界)
其血于我(小川国夫·文艺展望)
少年——某自传的试尝(大冈升平·文艺展望)～50·7
▼阿部知二殁，大佛次郎殁
▼季刊《文艺展望》创刊(筑摩书房)，季刊《文学的立场》停刊〔第二次凡八册〕
5 相生(中里恒子·海)
田地之声(古井由吉·新潮)
赤眼(丸山健二·文学界)～49·4
《盆栽老人及其周围》(深泽七郎·新作长篇丛书·文艺春秋)
6 十九岁的地图(中上健次·文艺)
失去的画(高桥高子·文艺)
蜜味(田久保英夫·群像)
斗鸡(三浦哲郎·文学界)
《死海之边》(远藤周作·新作长篇丛书·新

潮社)
«王国»(吉增刚造 · 诗集 · 河出书房新社)
▼野间宏获亚非作家会议颁发的莲花奖
▼«终末»创刊[引起"终末热"]
7 月山(森敦 · 季刊艺术)[获第 70 届芥川奖]
风的画册(黑井千次 · 群像)
桨(宫尾登美子 · 展望)[获太宰治奖]
在火山上飞的鸟(芝木好子 · 海)~49 · 8
«不复返的夏天»(加贺乙彦 · 新作长篇丛书 · 讲谈社)
▼被禁的诗集«衣服»(加藤吉治 · 无肥料地带社 · 昭和八年九月)四十年后才刊出
8 今晚死(古山高丽雄 · 群像)
此岸之家(日野启三 · 文艺)
室町强妇传(花田清辉 · 群像)
▼久保田正文抗议仙台铁路局收回«犬»(冈崎一郎著,涉及国营铁路合理化运动)
▼青地晨等就金大中事件向日韩两国发表声明
▼小林美代子自杀
9 昏暗的水面(北原武夫 · 群像)
进入幻想的电影中(中村真一郎 · 文学界)
非洲之光(丸山健二 · 新潮)
瑞车(黑井千次 · 文艺)
梳子之火(古井由吉 · 文艺)~49 · 9
洛希南坦(宫原昭夫 · 海)~50 · 1
«洪水冲及我的灵魂»(大江健三郎 · 新作长篇丛书 · 新潮社)[上下卷]
▼野间宏、小田实等人出席亚非作家会议阿拉木图大会(在苏联哈萨克共和国)
▼北原武夫殁
▼"四叠半审判"案第一次公判[东京地方法院]
10瓜岛(小田实 · 群像)[八百页的大作]
盂兰盆节的时候(藤枝静男 · 文艺)
左岸(井上光晴 · 文学界)~51 · 12
«夹击»(后藤明生 · 新作长篇丛书 · 河出书房新社)
▼第二次«边境»发行
▼在连载山崎丰子的«不毛地带»(«星期每日»)中发现剽窃问题
▼书籍出版协会因纸张不足发表声明书
11幼年时代(立原正秋 · 新潮)
▼濑户内晴美在中尊寺削发为尼
12草剑(野吕邦畅 · 文学界)[获第70届芥川奖。描写陆上自卫队两兵士的生活]
热海杀人事件(塚康平 · 戏曲 · 新剧)
▼«群像»的创作合评结束[始于昭和24 · 4]
▼索尔仁尼琴的«古拉格群岛»在«纽约时报»上连载

终末论流行。由于石油危机而引起纸张等物资欠缺，各杂志社在年末出版的杂志中，页数均有所削减。

昭和四十九年(1974年)

作品、文学和文坛状况

1 天沼(森敦·文艺)[《月山》的姐妹篇]
男人的日历(宫原昭夫·文学界)
敢死岛(井伏鳟二·新潮)
秋(永井龙男·新潮)
裸体骑士(佐江众一·文学界)
椭圆(三浦朱门·昴)
花筐(中里恒子·季刊艺术)
鸟瞰图(花田清辉·文艺)~6
鬼怒川(有吉佐和子·新潮)~50·8
木精(北杜夫·新潮)~50·2
《中原中也》(大冈升平·角川书店)
▼山本有三殁
▼索尔仁尼琴就《古拉格群岛》事向苏联当局提出抗议，翌月被驱逐出苏联
2 嗨哟嗬，嗨哟嗬(宫原昭夫·文艺)
云桥(日野启三·文艺)
丑角的背景(高桥昌男·海)
战后文学的党派性(埴谷雄高·群像)[对柄谷行人在上一个月的座谈会上的发言表示异议]
什么叫历史小说(菊池昌典·展望)~4
现代和文学(山崎正和、入江隆则·对谈·新潮)
3 悔恨(大谷藤子·新潮)
舞会的请帖(长谷川修·新潮)
米希德(曾野绫子·文学界)
4 盛大的日子(高桥高子·群像)
神的亲人(畑山博·昴)
夜声(金石范·文艺)
灰椋鸟日记(小沼丹·文艺)[中年的大学教师在伦敦居住记实]
一休(水上勉·海)~11
那末怎么样呢(小田实·群像)[批判野吕邦畅的《草剑》等]
事实将报仇(川嶋至·季刊艺术)
▼开高健、吉行淳之介作为辩护人出庭，替“四叠半”一案(在东京地方法院)作证词
5 持花剪的孩子(黑井千次·新潮)
白色的路(坂上弘·新潮)
街中的田园(宫原昭夫·新潮)
《文雅的教名》(饭岛耕一·诗集·青土社)
6 浮星(日野启三·文艺)
极乐大道·极乐小巷(富冈多惠子·群像)
历史小说的问题(大冈升平·文学界)
搜夷的哈姆雷特(河上彻太郎·新潮)
▼大江健三郎、小田实、野间宏等人参加亚洲人会议(有六个国家的四十个人参加)

▼中村光夫、吉田精一作为辩护律师方面的证人出庭替"四叠半"一案作证词

7 秋雨横扫(丸谷才一・群像)

三个警官(吉行淳之介・海)

日本之女(中野重治・海)

圣约翰教堂(藤枝静男・海)

木贼草庭园(泷井孝作・海)

▼野坂昭如以无所属身份竞选参议员而落选

▼日本现代诗人会抗议以重刑(无期徒刑)判处金芝河

▼日本笔会因派往南朝鲜的藤岛泰辅和白井浩司的发言而意见分歧,有吉佐和子等退会,安冈章太郎等辞去理事职务

8 整肃和自由(李恢成・新潮)

思河(后藤明生・群像)

猫(圆地文子・群像)

松袭(中里恒子・群像)

《宇野浩二论》(涩川骁・中央公论社)

《金芝河诗集》(金芝河著、姜舜译・青木书店)[《五贼》、《蜚语》、《民众之声》等]

9 那夕阳(日野启三・新潮)[第 72 届芥川奖获奖作。描写日本人同朝鲜人的婚姻]

犬看到的景象(富冈多惠子・文艺)

黑牡丹(秦恒平・昴)

鸽子们的家(中上健次・昴)

▼花田清辉殁

▼再筹建日本笔会[筹建委员会成立]

▼石原慎太郎在《文艺春秋》上发表论文,引起自民党议员木村的起诉

10 又静又短的下午(岩桥邦枝・文艺)

土器(阪田宽夫・文学界)[第 72 届芥川奖获奖作。基督教徒的老母之死]

夏天的事件(鬼岛礼・文学界)

九月(吉田知子・季刊艺术)

幻湖(山田智彦・季刊艺术)

《绿色的长袜子》(安部公房・新作戏曲・新潮社)

尾崎一雄论(高桥英夫・群像)

初期歌谣论(吉本隆明・文艺)~50・4

11 诗礼世家(清冈卓行・新潮)

血和贝壳(河野多惠子・新潮)

到圈外去(乡静子・文学界)

▼中村光夫就任笔会会长

12 割苇草(庄野润三・新潮)

昔日之街(高桥高子・新潮)

有鬼的森林(小泽冬雄・文艺)

是年在作品方面缺少收获,有影响的作品甚少,而且文学家明显地去替电视等凑热闹。发生在历史小说领域的论争以及虚假论争(江藤淳对平冈笃赖)等。笔会发生骚动。日野启三等新人登场。

昭和五十年(1975年)

作品、文学和文坛状况

1 时间(佐多稻子·新潮)
流泪的事(小岛信夫·新潮)
丛林荫处(庄野润三·海)
手枪(三浦哲郎·群像)[每月连载至51·4。51·9《手枪和十五个短篇》刊行]
伫立时(佐多稻子·文艺)~12
梦话(后藤明生·海)~12
宣言(加贺乙彦·新潮)~
未来的文学家(大江健三郎·新潮)
▼江口涣殁，江马修殁
2 蓝天(吉行理惠·群像)
流动艺人(小川国夫·新潮)
《四季》(中村真一郎·新作长篇丛书·新潮社)
▼石川淳在"四叠半"一案审判中作证词
3 白色女礼服(芝木好子·群像)
瑞香(小沼丹·文艺)
风的平面(日野启三·文学界)
石头的年龄(日野启三·文学界)
脚踏式风琴(阪田宽夫·文学界)
幻戏(中井英夫·海)
有声音的山(黑井千次·海)
▼吉川幸次郎、石川淳、山本健吉、中村光夫等人的学术文化代表团在北京展开论争
4 对马之行(金达寿·文艺)
月蚀(金鹤泳·新潮)
碧空(冈松和夫·文学界)
使者(森内俊夫·文学界)
竹马之友(和田芳惠·群像)
七人岬(秋元松代·戏曲·文艺)
▼《昴》刊出谈谈索尔仁尼琴特辑
5 河水在流(长谷川四郎·文艺)
营巢记(小泽冬雄·文艺)
动物的葬礼(富冈多惠子·文学界)
毕业时期(小林晓·新潮)
与犬之争(三木卓·新潮)
▼中野好夫、松本清张等人发表反对公职选举法修正案的声明
▼大江健三郎、日高六郎等人要求立即释放金芝河，在银座进行绝食以示抗议
▼有吉佐和子就"《复合污染》中擅自采用了有关资料"的问题，表示拒绝赔偿损失
6 祭祀场(林京子·群像)[第73届芥川奖获奖作。长崎原子弹爆炸时的受害者的亲身经历的记录]
"锁国"的文学(小田实·群像)
北京独吟(石川淳·世界)~8
▼金子光晴殁

▼石川达三就任笔会会长

7 梦魔的世界(埴谷雄高·群像)[《亡魂》第五章,引起反响]

风祭(八木义德·文艺)

稻草的暖气(高桥昌男·新潮)

《怀旧的脱波思》(川村二郎·河出书房新社出版)

▼石川达三会长的"两个自由论"引起争论

8 人生的一天(阿部昭·海)

两人的墓标(林京子·群像)

杨贵妃(长谷川修·群像)

作者不详(丸谷才一·新潮)

▼芥川比吕志等人组成新演剧剧团"圆"

9 忘却了的记忆(金石范·文艺)

蛇淫(中上健次·文艺)

川波抄(圆地文子·群像)

白色的舞会(岛村利正·海)

聚在一起的石头群(梅原稜子·昴)

《亡魂》论(秋山骏、黑井千次、月村敏行·座谈会·群像)

《漱石和亚瑟王传说》(江藤淳·东京大学出版会)

《无政府主义文学史》(秋山清·筑摩书房)

《现代文学史上卷》(小田切秀雄·集英社)[下卷在翌年一月份刊行]

10岬(中上健次·文学界)[第74届芥川奖获奖作。描写苦力青年的世代悲苦生活]

螽斯(檀一雄·新潮)[连作作品《火宅的人》的最后一篇]

山茶花(田宫虎彦·新潮)

▼林房雄殁

11和蔼的人们(坂上弘·文艺)

背教(阪田宽夫·文学界)

志贺岛(冈松和夫·文学界)[第74届芥川奖获奖作。战中派小说]

黑暗之声(吉行淳之介·中央公论)

否定谎言(大江健三郎·世界)

▼文艺家协会就差别语的使用规则发表《关于语言规则的声明书》

12人世间(阿嘉诚一郎·文艺)

爷爷奶奶(小田岳夫·海)

发环(田久保英夫·群像)

一滴之夏(野吕邦畅·文学界)

深深地觉醒(冈松和夫·新潮)

悉昕尊便(竹西宽子·群像)

▼日本笔会创立四十周年纪念集会

在"内向的世代"的文学方面,优秀作品引人注目;与之相反,关于现代文学的内向性倾向的得失问题,众说不一,引起争论。中上健次、林京子等人,作为新露头角的作家而登上文坛。

作品、文学和文坛状况

1 天使所见(阿部昭·群像)
当世凡人传(富冈多惠子·群像)~12 [第一章：药的提取。连作作品]
多摩川幻想(岛村利正·新潮)
发光树(坂上弘·文学界)
新仓掘贯(井伏鳟二·海)
《爱》(中村光夫·新作长篇丛书·新潮社)
▼檀一雄殁，舟桥圣一殁
2 梦碑(高井有一·新潮)
牧羊犬的九月(丸山健二·文学界)
甜瓜和鸽子(吉村昭·群像)
樟树的表面(林京子·群像)
海啸(金石范·文学界)~
▼佐木隆三的直木奖获奖作品《复仇在于我》在改拍成电影的问题上发生争执
▼《早稻田文学》、《图书新闻》复刊
3 夜里的香气(古井由吉·新潮)
石头梦(小川国夫·群像)
冬空(岩桥邦枝·文艺)
流离谭(安冈章太郎·新潮)~
▼积极准备公开出版《播种人》纪念文库
▼"俳句文学馆"在东京、新宿落成
4 雪路(水上勉·群像)
沙槛(河野多惠子·新潮)
结婚(森泰三·新潮)
《近代的解体——知识分子的文学》(飨庭孝男·河出书房新社)
▼武者小路实笃殁
▼石川达三、佐伯彰一等人出席台湾的亚洲作家会议[约有三十人参加]
▼"四叠半"一案判处野坂昭如等人罚款
5 私生子(三好京三·文学界)
楠(冈松和夫·新潮)
父亲的年纪(高桥三千纲·群像)
瀑布和罗汉(藤枝静男·文艺)
西行(吉本隆明·海)
《语言》(大江健三郎·新潮社)
▼日本笔会自去年六月份石川达三会长的"两个自由"的发言以来，内部对立，同野坂、五木等笔会改革派的论争激化
6 近于无限透明的蓝色(村上龙·群像)[第75届芥川奖获奖作。以沉湎于性和麻醉品的青春为题材。引起争议]
时间的流逝(阿嘉诚一郎·文艺)
《诱惑者》(高桥高子·新作长篇丛书·讲谈社)
《回忆<私刑共产党事件>》(平野谦·三一书

房)
《毛虱飞的情景》(中村稔·诗集·青土社)
▼全国同人杂志作家协会的机关杂志《全作家》创刊[丹羽文雄为会长,有110社参加]
7 荨麻之家(萩原叶子·新潮)
偶人之爱(高桥高子·群像)
落花(广津桃子·群像)
鲇鹰联想(岛村利正·新潮)
没实现的理想(李恢成·群像)~
《狭山审判》(野间宏·岩波书店)
▼《近于无限透明的蓝色》在南朝鲜被禁,理由是颓废、猥亵
8 茫(小田实·群像)[《列人列景》第三篇]
静静的太阳(中村昌义·文艺)
归途(福泽英敏·文学界)
代跑者报告书(大江健三郎·新潮)~10 [拒不承认核时代完结的长篇]
▼《季刊创造》创刊 [以远藤周作、佐古纯一郎等基督教徒作家、评论家为中心的杂志]
9 尚未见的街(佐佐木基一·文艺)
粉红色的武勋诗(神山圭介·文学界)
吉野川(大原富枝·群像)
《不愉快的时代》(山崎正和·新潮社)
《采番红花》(吉冈实·诗集·青土社)
▼芝木好子就任女作家协会会长
10直到住院(岛尾敏雄·新潮)[《死的荆棘》的最后一章。35·4刊于《脱离》,凡十二章]
早稻田一带(尾崎一雄·群像)
路边(佐多稻子·群像)
不问而语(圆地文子·群像)
伤(吉行淳之介·群像)
两个梦(清冈卓行·群像)
枯木滩(中上健次·文艺)~52·3
▼武田泰淳殁
▼《群像》迎来创刊三十周年,出版五百页的纪念特辑
11巷尘(高桥昌男·文学界)
冬之光(金鹤泳·文艺)
▼井上靖、岩谷大四、伊藤桂一等人访问中国
12北归行(外冈秀俊·文艺)
少年之声(山本道子·新潮)
某女人的独白(川崎长太郎·昴)
农村姑娘(三浦哲郎·昴)
晒太阳(和田芳惠·海)
人称代词(野坂昭如·群像)
▼文艺杂志基本上都出了追悼武田泰淳特辑
▼萨特托堀田善卫向金芝河问候

在文学领域内,三十多岁一代的作家仍然缺少。而二十多岁一代的作家,如村上龙、高桥三千纲、外冈秀俊等人,登上了文坛并很活跃。